التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة

من الريادة الى النضج

1980-1948

د. ثائر العذاري





التشكلات الإيقاعية

في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج

الكتاب: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة
من الريادة الى النضج
تأليف: د. ثائر العذاري
أستاذ الأدب العربي الحديث المساعد
جامعة واسط ـ العراق
الطبعة الأولى: ٢٠١٠
تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين



رند
للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق/ جوال: ٠٠٩٦٣ -٩٤٤٦٢٨٥٧٠
Email: akramaleshi@gmail.com

العراق ـ الناصرية ـ موبايل: ٠٧٨٠١١٤١١٨٦
Email: alzaydikh@yahoo.com

التشكلات الإيقاعية

في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج

١٩٤٨ – ١٩٨٠



د. ثائر العذاري

أستاذ الأدب العربي الحديث المساعد

جامعة واسط. العراق


MOHAMED KHATAB

إهداء

إلى أم إيلاف
شريكتي في سنين عجاف مرّة
شهدت إنجاز هذا الكتاب

ثائر




MOHAMED KHATAB



تقديم

لما تزل مرحلة شعر الرواد التي بدأت عام ١٩٤٨م بعيد الحرب العالمية الثانية تمثل ميدانا خصبا للدراسة والبحث ، لما تميزت به من روح ثورية على تقاليد قرت المئات من السنين ، ولما تركت من أثر على نظرية الشعر العربية ما زلنا نلمسه في كتابات شعرائنا المعاصرين.

ويمثل هذا الكتاب محاولة لبناء نظرة فنية شاملة لوصف وتحليل التكنيكات التي ابتكرها رواد الشعر الحر ، على أن همنا فيه مركوز على الشكل بوصفه الوجود المادي الوحيد للعمل الفني.

كما أننا نحاول هنا أن نختط منهجا للدراسة الأدبية يتميز بالنظرة العلمية البعيدة عن التأثر والانطباع وزخرف القول ، وتريد هذه الدراسة – كما نحاول ذلك– أن تكون حلا لمشكلة القديم والجديد والشرقي والغربي في الدراسات النقدية لأنها تعد النص الأدبي الثابت الوحيد الذي يجب الإخلاص له والانطلاق منه.

يمثل هذا الكتاب جهدا استغرق خمس سنوات من البحث والتأمل والتجريب ، فهو في الأصل رسالتي التي نلت بها درجة الماجستير من جامعة بغداد عام ١٩٨٩بإشراف أستاذ الجيل الناقد د. علي عباس علوان الذي أدين له بفضل لا يمكن ردّ بعض منه ، وقد أردت للكتاب أن يقترب قدر المستطاع من الكمال العلمي ، غير أن هذه غاية لا تدرك وحسبنا

المحاولة والإخلاص فإن وجد القارئ فيه من الإجادة والحسن فالفضل فيه لله سبحانه الذي حباني القدرة على الإجادة وإلا قذلك تقصيري وقصوري عن اللحاق بالغاية المنشودة وله الحمد في الأولى والآخرة.

فأما الزبد فيذهب جفاء ، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض.



مدخل إلى دراسة هندسة الإيقاع

١-على الرغم من الاختلاط والتخبط اللذين نقع فيهما عند محاولة تخطيط حدود الشعر ، نجدنا لا نخطئه أبدا ، فنحن نستطيع معرفته كما نعرف أصابع أيدينا ، ونذهب ابعد من ذلك حين نصف كياناً ما بأنه شعري فكيف يتم لنا هذا؟

إن استدلالنا على الشعر ـ في واقع الحال ـ لا يأتي من معرفته معرفة حسية ، بل نعرفه بوساطة صفات اعتدنا حضورها في ما يمكن أن نسميه شعراً. وسنحاول هنا أن نتفحص المجس الذي يهدينا إليه.

"ليس من شك في أن النظم هو العنصر الأساسي للشعر ، وذلك على الرغم مما يراه أرسطو"[1] في انه "كأن من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ، لكنه كأن سيظل مع ذلك تاريخاً"[2] ذلك لأن أرسطو نفسه رأى في مكان آخر من كتابه أن على الشعر أن يعتمد كل وسائل المحاكاة الثلاث التي حددها ، وهي الإيقاع واللحن والوزن[3].

إلا أن هذا المصطلح (النظم) مطاط إلى حد ما ، إذ يمكن أن يتسع

---

(١) نظرية الأنواع الأدبية ، س. فنسنت: ترجمة حسن عنون ، مطبعة رويال ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٥٤ ، ٤٩/١.

(٢) فن الشعر ، ارسطو طاليس ، تحقيق وترجمة عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٥٣ ، ص٢٦.

(٣) المصدر نفسه: ص٧.

حتى يشمل كل ما يتعلق بالتأليف فيستحيل تحليله ودرسه ، ويمكن أن يضيق حتى يدل على صفة واحدة من صفات التأليف هي الوزن. وليس تعريف النظم بأنه "الصياغة الموزونة والتعبير الموسيقي للفكرة"[1] بتعريف نافع لأنه يضعنا إمام مشكلتين أخريين هما ، الصياغة والموسيقى.

لقد جعل وقع وزن الشعر النقاد العرب القدماء يعدونه المنطقة الفاصلة بين الشعر والنثر ، فقلّ منهم من لا يعرّف الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[2] فاختصوه بظاهرتين يعرف يهما هما الوزن والقافية. لكننا إذا ما نظرنا إلى المعنى الوضعي للكلمتين (النظم والنثر) ، وهما القسمان الوحيدان اللذان تتوزع عليهما فنون القول ، للمسنا انعدام ما يسوغ نقلهما إلى معنى اصطلاحي كالذي يدلأن عليه ، فالنظم ، في اللغة ، إقران شيء بشيء أو ضم بعضه إلى بعض[3] ، والنثر رمي الشيء متفرقاً مثل نثر الجور واللوز والسكر وكذلك نثر الحب إذا بذر[4]. وصفة (الضم) أو (الإقران) موجودة في الكلام ، سواء أكان موزوناً أم غير موزون ، وبذا تنعدم المشابهة بين المعنى الاصطلاحي والمعنى الوضعي لكل من الكلمتين ، ما لم توجد صفات أخرى غير الوزن تسوغ كون الكلام نظماً أو شعراً.

ولقد التفت النقد العربي القديم إلى هذه القضية ، غير أن دراستها كانت ادخل في أبواب البلاغة منها في أبواب النقد الأدبي. فقدامة بن

---

(١) نظرية الانواع الأدبية: ٤٩/١.

(٢) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر: تحقيق مصطفى كمال ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٨ ، ص١١ ، وينظر ـ للتمثيل لا للحصر ـ القسطاس المستقيم في علم العروض ، جار الله الزمخشري: تحقيق د. بهيجة الحسني ، مكتبة الاندلس ، بغداد ، د.ط ، ١٩٦٩ ، ص٥١.

(٣) لسأن العرب ، جمال الدين بن منظور ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ط ، ١٩٥٦ ، مادة (نظم).

(٤) نفسه ، (مادة نثر)

جعفر الذي عرف الشعر في كتاب نقدي ، التعريف السابق الذكر يضعنا في كتاب بلاغي ، أمام وفرة من الظواهر التي رأى البلاغة ميداناً لدراستها ، فهناك "الترصيع ، والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفرة التمام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ، والتوازي وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني."[1] ويصوغ ابن خلدون تعريفاً آخر للشعر يزيد فيه على التعريف السابق قوله "الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[2] فهو ، إذن ، يقر أن سياقات اللغة ليست هي ذاتها في النثر ، وهو قبل ذلك ، وبينما كأن يتحدث عن صناعة النغم ، كأن قد وضع الغناء والشعر والرقص في مرتبة واحدة من طبع الإنسان[3] .

وكلمة (النظام) ذاتها كانت قد اتخذت معاني تتخطى الدلالة على الوزن وحده ، فالنظم عند عبد القاهر "يعتبر فيه حال المنظوم بعضه من بعض ، وليس هو النظم الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ، وكذلك كأن عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك"[4].

فالحدود بين الشعر والنثر ، عند هؤلاء الدارسين ، يمكن أن تنحصر في صفات تتعلق بتأليف الكلمات ونظامها ، ولكن أبرز ما في هذا النظام وزن الشعر وقافيته.

فإذا جئنا إلى الدراسات الحديثة ، فسنجد أن هذا الحد بقي على ما هو

---

(١) جواهر الالفاظ ، قدامة بن جعفر: مطبعة الخانجي ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٣٣ ، ص٣.

(٩) المقدمة ، ابن خلدون: دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ط٤ ، د.ت ، ص٥٧٢.

(١٠) نفسه: ص٤٢٥.

(١١) دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني: تحقيق محمد عبده ، دار المعرفة ، بيروت ، د.ط ، ١٩٧٨ ، ص٤٠.

عليه ، سوى أن الدارس الحديث يستخدم مصطلحات أكثر تحديداً في الدلالة على صفات النظم ، ترمي إلى تقريب الشعر من الموسيقى بنظامها القائم على العد والتساوي والتكرار ، على أساس "انه في منتصف الطريق بين النثر والغناء"[1] بل هناك من يذهب إلى أن "مشاعرنا ليست هي مركز القيمة وإنما هو التشكيل الذي نصنعه منها ، والشعري في الشعر ليس إلا اختراع أو اكتشاف أو تطوير عبارة جديدة ، والشعر يبدأ بدقات طبول صاخبة ، ويحافظ على ذلك القرع والإيقاع"[2]. و"مهمة الأديب الرئيسة تنحصر في البحث عن المعاني التي تناسب الموسيقى الكلامية القائمة بين يديه. فالصورة أو الإطار الموسيقي اللغوي يرتسم في وجدان الشاعر بداءة ، وكأن هيكل القصيدة قد تبلور بالفعل وتجسّد نغماً في أذنيه"[3].

وهكذا نرى أن السر الذي ينطوي عليه الشعر يكمن في كلماته ، ولقد أوجز (مالارميه) هذه الفكرة حين كتب إلى (ديجا) يقول: لا يصنع الشعر من الأفكار. انه يصنع من الكلمات"[4]. وتكاد هذه الجملة القصيرة تنطوي على كل ما نريد قوله في هذا الكتاب.

لكن الدراسة الحديثة لهذا المظهر من مظاهر الشعر ، مع محاولاتها الرامية إلى علمنة البحث ، تلجأ إلى وصف تقنيات الشعر بمصطلحات لم تكتسب الشرعية الكافية التي تمكن من استخدامها استخداماً آمناً. فمصطلحات مثل (الإيقاع) ، و(موسيقى الشعر) ، و(موسيقى الألفاظ) ، و(الجرس) ،

---

(١٢) نظرية الانواع الأدبية: ٤٩/١.

(٢) Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot, Kristian . Smidt: Routledge & Kegan Paul, London, 1961, P, 46

(٣) سيكولوجية الابداع في الفن والادب ، يوسف ميخائيل اسعد: مشروع النشر المشترك ، بغداد ، د.ط ، د.ت ، ص١٤٤.

(٤) Poetry and Experience, Archibald Macleish: Houghton, co.ooston, 1961, P.14

و(التركيب) ، و(الأسلوب) ما زالت ذات دلالات عائمة تفتقر إلى الدقة والتعريف القاطع ، بل أن التفريق بينها أمر عسير وقد أدى إلى أن يطلق أكثر النقاد حصافة أحكاما مثل (حلاوة الموسيقى) و(جمال الجرس) و(عذوبة الإيقاع) ، وهي أحكام لا تمنح العمل المنقود قيمة معلومة.

بيد أن هذه الصفات جميعها لا تعدو الدلالة على حقل معين من ميزات الشعر ، يمكن حصره بمصطلح (النظم) لولا ارتباط هذه الكلمة بالدلالة على الوزن ، ذلك لأن كلا منها يدل على الطريقة التي تأتلف بها كلمات القصيدة ابتداء من كونها مقاطع صوتية متمايزة ، وانتهاء بالتراكيب النحوية التي تنتظمها.

ونرى أن مصطلح (الإيقاع) يمكن الإفادة منه للتدليل على كل هذا ، منطلقين من كون هذه الكلمة لم تكتسب بعد دلالة محددة ، مما يمكن من استغلالها ، على أنها تتضمن ثلاثة معان تؤلف جميعاً كل ما نحتاج إليه لوصف حركية التشكيلات الفنية في الشعر وهي:

تقريب الشعر من الموسيقى في بعض الظواهر ، لأن المصطلح موسيقيّ في الأصل.

يدل المصطلح على النظام.

يدل على التكرار والتردد ، وهذه قضية ستتضح أهميتها الكبيرة فيما سيأتي من موضوعات الكتاب.

◈ ◈ ◈

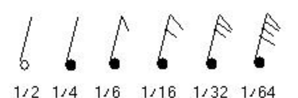
٢- الموسيقى "فن تترابط فيه الأصوات أو الأنغام لتقدم بوساطة صوت بشري أو أية آلة موسيقية" [1] ، إلا أن هذا الترابط ليس مزاجيا أو

---

(١) Teach Yourself Music, King Palmer: English Universities press LTD. London, 1950, P.I

اعتباطيا ، بل يتم اعتمادا على قواعد وأسس ثابتة متفق عليها كالانسجام والتنافر والتناسب"[١]. ولعلّ (الإيقاع) من أهم أسس التأليف الموسيقي ، و"معناه إجمالا تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيما منظما و(...) الموسيقى أكثر الفنون حساسية بالإيقاع مهما صغرت حركاته وأجزاؤه" [٢] و"يتفق معظم المؤرخين على أن منشأ الموسيقى في أي مكان بدأت بالإيقاع الرتيب فهو يؤثر فينا مباشرةً ، حتى ترانا نشعر بفطرتنا انه أصيل فينا وأولي"[٣]. ولعل مما يمكننا الاستدلال به على ذلك أن نستمع إلى موسيقى الشعوب البدائية التي تعتمد في الغالب تنظيم علاقات معقدة من أزمنة الصمت بين دقات الطبول.

يقوم التأليف الموسيقي على فكرة تقسيم اللحن على فترات او وحدات زمنية متساوية تسمى الجملة (البار Bars) ، وتتألف كل واحدة منها من نغمة أو عدة نغمات وربما تحوي فترات صمت أيضا. ويمكن تدوين اللحن بتحديد كل وحدة من وحداته بخطين عموديين ، ثم ترسم النغمات داخل كل (بار) ، ويحدد زمنها برموز خاصة ، فيشار إلى الزمن الكامل بالعلامة (O) بينما يشار إلى كسوره بالعلامات:



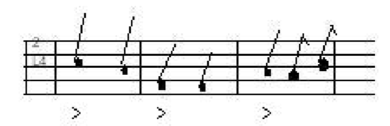
---

(١) ينظر الموسيقى الالكترونية ، علي الشوك: الموسوعة الصغيرة (٢٩) ، بغداد د.ط ، ١٩٧٨ ، ص١١-١٨.

(٢) الموسيقى النظرية ، محمود احمد الحفني: مكتبة النهضة ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٥٨ ، ص٨٧.

(٣) كيف تتذوق الموسيقي ، آروند كوبلاند: ترجمة محمد رشاد بدران ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د. ط. ت ، ص٤٨.

على أنه ليس لفترة الزمن الكامل في الموسيقى تحديد معين، بل هي مسألة منوطة باللحن وظرف عزفه، فقد تكون ثانية واحدة وقد تكون عشرين. وتتوقف سرعة اللحن التي تعرف اصطلاحا بكلمة (Tempo) على تحديد المدة التي تستغرقها فترة الزمن الكامل. ولو نظرنا الأن إلى المدونة الآتية (تقرأ من اليسار إلى اليمين):



سنلاحظ أن كل (بار) يحتوي على ما مجموعه نصف زمن كامل، فالبارات الثلاثة على التوالي تتكون من (ربعين، ربعين، ربع + ثمنين). ويعني هذا أن عدد النغمات في كل (بار) غير محدد، بل المهم أن يكون مجموع استغراقها الزمني مساوياً للأخريات. أما العلامة(>) فتعني أن النغمة الواقعة فوقها، نغمة منبورة، أي أنها تعزف بقوة، والنغمة التي يقع عليها النبر هي النغمة الأولى غالباً، إلا أنه قد يقع النبر على النغمة الأخيرة أو على عدد من النغمات، وهذا نادر مثل:

عندئذ يقال عن (بار) كهذا إنه خضع لحركة (السنكوب) أي عكس النبر.

أما العدد الكسري الذي يكتب في بداية كل مدونة فيشير إلى نوع الإيقاع الخاص بها إذ يحدد مقام الكسر نوع الأجزاء المكونة لكل (بار) بوصف وحدة الزمن الكامل مقسومة عليه، فالعدد(٤) يعني أرباعا والعدد(٨) يعني إثمانا وهكذا. بينما بدل بسط الكسر على عدد الأجزاء في (البار) الواحد، وعلى هذا يكون الإيقاع في المثالين السابقين من نوع

(٤/٢) أي أن كل (بار) يتألف من ربعي الزمن الكامل[١].

فالإيقاع في الموسيقى قائم على فكرة التساوي إذ يمكن أن يصاحب أي لحن ضربات تفصل بينها فترات زمنية متساوية ، ويمكن أن تمثل هذه الضربات بالخطوط العمودية التي تشكل حدود كل (بار) في المدونة:

"والإيقاع موضوع إحساس داخلي ، إذ يمكن الشعور به حتى مع انعدام الحركة الموسيقية ، والمثال على ذلك قائد الفرقة الموسيقية الذي يحس الإيقاع في نفسه أولا ثم يوصله إلى فرقته ، فيما بعد ، عن طريق إشاراته اليدوية"[٢].

والإيقاع شديد الضرورة للموسيقى وربما فاق في أهميته النغمات المؤلفة للحن ، "فالإيقاع كالهيكل العظمي لكل لحن ، حتى لقد نبدل ونغير كثيراً في نغمات لحن من الألحان ، فإذا باللحن يحتفظ بطابعه الموسيقي ، إذا نحن أبقينا الوزن على حاله"[٣]. بينما نجد "أن التلاعب والتصرف بالإيقاع من شأنه أن يؤثر تأثيراً بالغاً حتى على المضمون الموسيقي ، فباستطاعتك أن تعزف نغمات معينة بأكثر من طريقة لتعطي أكثر من انطباع لدى السامع. فبتغيير الإيقاع يتحول لحن ما من أنشودة للأطفال إلى رقصة للحرب"[٤].

كما أن سرعة الإيقاع (Tempo) تغير هي الأخرى ، إذا ما تغيرت ، من شدة ونوع الانطباع الذي يولده اللحن ، إذ باستطاعتنا أن نجعل لحنا يثير انطباعا سعيدا بما فيه من حيوية وسرعة حركة ، أكثر الألحان حزنا بإبطاء سرعته ، حتى ليصبح كأنه لحن جنائزي.

٣- ينبغي لنا ـ ونحن نريد بناء مصطلح (الإيقاع) ـ أن نخلصه من

---

(١) اعتمدنا في هذه الفكرة الموجزة عن الإيقاع في الموسيقى على كتاب كيف تتذوق الموسيقى ، ص ص ٤٧ـ ٦٦.

(٢) Teach Yourcelf Music: P.4

(٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جأن ماري جويو: ترجمة سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية للتاليف والترجمة والنشر ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٦٥ ، ص١٦٩.

(٤) الموسيقى الالكترونية: ص٢٤.

الإبهام الذي نجده عليه في الدراسات المعاصرة.

الإيقاع مبدئياً "صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص ، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية ، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن"[1].

وعلى الرغم مما في هذا المبدأ من قدر كبير من الصحة والصلاحية نقع في إرباك شديد حين نريد التمييز بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر ، ويعود سبب هذا الإرباك إلى تميز الشعر من النثر بنظام إيقاعي واضح المعالم ، هو الوزن ، الذي يمثل أحد أهم الأنظمة الإيقاعية فيه.

ويرى (رينيه ويليك) "أن في كل النثر نوعاً من أنواع الإيقاع ، وأن أشد الجمل نثرية يمكن إنعام النظر في إيقاعها ، أي تفريغها إلى فئات من مقاطع طويلة وقصيرة ، شديدة وخفيفة"[2]. وبهذا يكون إيقاع النثر وليد نظام للمقاطع الصوتية ، إلا انه نظام متسامح. فإذا نظرنا إلى قول (ويليك) في مكان آخر عن الشعر بأنه "تنظيم لنسق من أصوات اللغة"[3] ، علمنا أن التمييز بين الإيقاع والوزن عنده يتمثل في مقولة الكيف ، أو أن الإيقاع في الشعر هو الوزن. ولعل مما يدلل على صحة هذا الفهم لتعبير (ويليك) أنه تحدث عن الإيقاع في النثر فقط[4] ، بينما خص الشعر بالحديث عن الوزن[5]. أي أن عملا أدبيا ما ـ في رأيه ـ يكون شعرا بمقدار ما يتوفر فيه من تنظيم للمقاطع حتى يتحول الإيقاع إلى وزن هو أكثر صوره انضباطا. وفي هذه الحالة ، لا يكون لكلمة (إيقاع) معنى في دراسة الشعر إلا بقدر

---

(١) معجم مصطلحات الادب ، مجدي وهبة: مكتبة لبنان ، بيروت ، د.ط ، ١٩٨٣ ص٤٨١.

(٢) نظرية الادب ، رينيه ويليك واوستن وارين: ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية ، د.م ، د.ط ، ١٩٧٢ ، ص٢١٢.

(٣) نفسه : ص٢٠٥.

(٤) نفسه: ص ص ٢٠٥ ـ ٢١٥ .

(٥) نفسه: ص ص ٢١٥ـ ٢٢١.

تفريق (رتشاردز) بينه وبين الوزن ، إذ عدّ الثاني النمط الخاص من الأول[1].

وعلى الرغم من أن هذا سيوصلنا إلى قاعدة مخطوءة مفادها أن الشعر يكون شعراً بقدر ما يتوفر له من (التناظر Semmetry)[2] نجد ناقدا مثل (جورج سنتسيري) يحرم على النثر الفني "أن يصل إلى تساو واضح في الزمان (أي انتظام الفواصل الزمانية بين النبرات الإيقاعية)"[3]. خوفا ، فيما يبدو ، من اختلاطه بالشعر.

لقد أدت فكرة ربط الإيقاع بنظام المقاطع إلى لبس شديد بين مصطلحي الوزن والإيقاع ، حتى أننا نجد كتابا موقوفا على دراسة (موسيقى الشعر العربي) يعرف الوزن والإيقاع كما لو كانا شيئا واحدا "فالوزن أو الإيقاع يعرف إجمالا بأنه حركة منتظمة ، والتئام أجزاء الحركة في مجموعة متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام ، وتميز بعض الأجزاء عن بعض ، في كل مجموعة شرط آخر"[4]. ولا يخفى أن هذا التعريف لا يمكن أن ينطبق على إيقاع النثر ، بالمعنى الذي أراده (ويليك) ، لشرطي التساوي والتشابه.

ونجد الوزن اشمل من الإيقاع عند دارس آخر ، إذ يرى د. محمد فتوح احمد أن الإيقاع "ترتيب للخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة(...) ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد تتكون صورة

---

(١) مبادئ النقد الادبي ، أ. أ. رتشاردز: ترجمة د. مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٦٣ ، ص١٨٨.

(٢) السمترية: هي انقسام الكل على وفق نظام صارم على اجزاء متماثلة ومتطابقة.

(٣) نظرية الادب: ص٢١٣.

(٤) موسيقى الشعر العربي ، د. شكري محمد عياد: دار المعرفة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٨ ، ص٥٣.

الوزن الشعري"[1].

وقد اتجه هذا الاتجاه دارس آخر ، إلا انه كأن أكثر تصريحا من سابقه ، فأما الإيقاع في الشعر عنده "فتمثله التفعيلة في البحر العربي ، فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت ، أما الوزن فهو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت"[2].

وقد شبه د. علي عباس علوان "العلاقة ما بين (الوزن) و(الإيقاع) بالعلاقة القائمة بين (الجزء) و(الكل). فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع"[3] فهو يقف في الجهة المقابلة لأصحاب التفريق السابق. إلا انه يضع تعريفا للإيقاع يمكن أن يصف الوزن وصفا دقيقا أيضا فيتساوى الجزء والكل ، فالإيقاع عنده "عبارة عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسه الشاعر بفطرته إحساسا غريزيا"[4]. وقد نتج هذا التساوي عن استخدام الدارس كلمة (المقاطع) التي جعلت الوزن يخضع لهذا التعريف خضوعا تاما. ويبدو أن د. بدوي طبانة كأن متنبها لهذه القضية حين عرف الإيقاع بأنه "منسق يخضع لنظام موسيقي خاص يستعمله الشاعر ، ويستعمله في جميع أجزاء العمل الأدبي ، وذلك عن طريق تقسيمه إلى وحدات مؤتلفة تتكرر على نسق رتيب ، ليجمع لفن الشعر أهم أركانه وهو الموسيقية الجزئية والموسيقية الكلية التي تحصل بالترداد والتكرار"[5]. بيد أن لنا مأخذين على هذا التعريف ، على الرغم مما فيه من

---

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د. محمد فتوح احمد: دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٤ ، ص٣٦٣.

(٢) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص٥٠.

(٣) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان: سلسلة الكتب الحديثة (٩١) ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٥ ، ص٢٢٦.

(٤) نفسه: ص٢٢٦.

(٥) التيارات المعاصرة في النقد الادبي ، د. بدوي طبانة: مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٣ ، ص ص ٢٧٧- ٢٧٨.

عمومية ، فهو باستعماله تعبير (نسق رتيب) يعيدنا مرة أخرى إلى قضية تناظرية الشعر ، فيما أدى استخدامه عبارة (الموسيقية الجزئية والموسيقية الكلية) إلى إسباغ شيء من الغموض على التعريف.

هناك وجهة نظر أخرى يتسع فيها مصطلح (الإيقاع) ليشمل كل شيء في القصيدة عدا الوزن ، ولقد يمثل (س. هـ. بيرتون) هذه الفكرة ، فقد نقل عن (جورج سامبسون) قوله: "أن الوزن هو الهيكل العظمي والإيقاع هو الجسد الحي" وزاد عليه "أن الوزن هو الأساس الآلي للبيت ، بينما الإيقاع هو الأساس الذي ينبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة ، وهو أسمى من الوزن دائما. فالشاعر العظيم يتخذ من الوزن خادما مطيعا ، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته ، بينما يحافظ على التشكيلات الوزنية"[1].

لدينا وجهة نظر تفسر هذا الخلط بين (الإيقاع) و(الوزن) ، بيد إننا نتحفظ على صحتها لأننا لا نمتلك ، حاليا ، الأدلة الكافية التي تدعمها ، بل نعرضها على أنها افتراض ، نذهب فيه إلى أن هذا الخلط متأت من تطبيق دراسات معينة على الشعر الانجليزي ، تركز على شبه ملحوظٍ بين الأوزان الانجليزية وبين الإيقاع في الموسيقى ، ففي هذا المثال ، وهو مطلع قصيدة لـ (ديلأن توماس) والمثال عنوانها أيضا:

Do not go gentle into that good night

وهو من البحر الايامبي الخماسي الذي يقطع هكذا:

Do not / go gen /tle in /to that / good night

ويمكن ، بيسر ، الاعتماد على مواقع النبر في البيت وتدوينه كلحن ، موسيقي:

Do not   go gen   tle in   to that   good night

---

(١) The Criticism of Poetry, S,H Burton: Longman, London, 1977, PP. 16- 17



إلا أن النبر لا يقع هنا على النغمة الأولى من كل (بار) ، بل يقع على النغمة الأخيرة ، فتجري على هذا الإيقاع حركة (السنكوب).

ومن هذا المثال يمكننا أن نقع على شبهين واضحين بين الإيقاع في الموسيقى وبين الوزن في الشعر هما: اعتماد الأوزان الانجليزية على تنظيم مواقع النبر ، وتكون كل البحور من أقدام أو تفاعيل متساوية ، فلا توجد في الشعر الانجليزي بحور ممزوجة مختلفة التفاعيل[1]. ولذا لا يجد دارس هذا الشعر حرجا في الحديث عن إيقاع الشعر وهو يقصد الوزن ، على أن استخدام المصطلح ، هنا ، مشابه لاستخدامه في الموسيقى تماما.

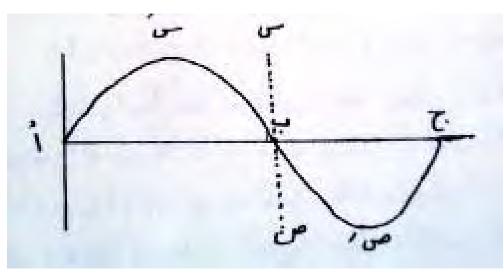
لكن هذا لا ينطبق على الشعر العربي ، إذ لا نجد للنبر ولا لتساوي التفاعيل دورا يذكر في تكوين الوزن. إلا أن أكداس الدراسات الأجنبية التي ترجمت إلى العربية أوقعتنا في الكثير من الخلط بين المصطلحات بسبب عدم الاتفاق على المصطلحات المقابلة لما يترجم.

٤- كثيرا ما يتردد في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة مصطلح (موسيقى الشعر) أو (موسيقية الشعر) ، وليس بنا حاجة إلى أن نثبت أن الموسيقى ليست صفة من صفات الشعر ، إنما هي فن له أصوله وقواعده ، بل هو أكثر الفنون انضباطا ووضوحا وانقيادا للنظام. فكيف يتسنى لنا أن نبني منه مصطلحا ، نصف به فنا آخر مختلفا عنه؟ وهل هناك حقا ما يمكن أن يسمى (موسيقى الشعر)؟ وللإجابة عن هذا السؤال لا بد لنا من تقديم فكرة عن الصوت الموسيقي ، ثم ننتقل إلى أمر موسيقية الشعر.

---

(١) Princeton Encyclopaedie, of Peotry and Poetics : Alex Preminger (ed), Prjnceton, New Jersey, 1974, P. 285

أن الصوت ، أي صوت ، ليس إلا نتيجة لاهتزاز جسم في الهواء اهتزازا سريعا إذ تستطيع الإذن أن تحس هذه الاهتزازات. والإذن البشرية تتمكن من سماع اهتزازات الأجسام بمعدل يتراوح بين ست عشرة وستة عشر ألف هزة في الثانية الواحدة ، ولو افترضنا أن هناك شريطا يتحرك ملامسا لطرف جسم مصوت وانه يستطيع رسم حركته خلال هزة واحدة فإنها ستظهر هكذا:



ويسمى هذا الرسم موجة أو ذبذبة واحدة ، وهو يمثل حركة الجسم المصوت من وضع استقراره الذي يقع على الخط (أ ج) ، صعودا إلى أعلى نقطة يصلها في (سَ) ثم هبوطا إلى أسفل نقطة ممكنة في (صَ) مرورا بوضع الاستقرار (أج) ، وأخيرا العودة إلى وضع الاستقرار في النقطة (ج) ، وتسمى (سَ) التي هي أعلى نقطة ممكنة ، (قمة الموجة) ، بينما تسمى (صَ) (قعر الموجة) ، ويسمى الخط العمودي (س ص) (شدة الموجة) أو علوها ، وتعرف المسافة (أج) بأنها (طول الموجة).

ويتمتع الصوت الناتج من اهتزاز أي جسم بثلاث صفات تمنحه هويته وتميزه من غيره ، وهو يستمد اثنتين منها من طريقة اهتزازه ، ويستمد الثالثة من طبيعة المادة المصنوع منها ، وهذه الصفات هي:

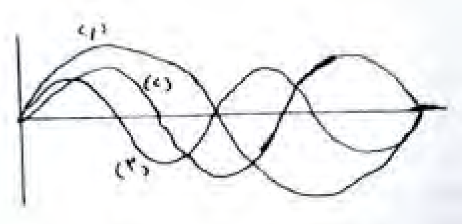
الدرجة: ويمثلها طول الموجة ويعبر عنها بعدد الموجات في الثانية الواحدة ، فكلما طالت الموجة ، قل عدد الموجات في الثانية ، ووصف الصوت الناتج بأنه منخفض أو سميك ، وكلما قصرت الموجات ازداد عددها في الثانية الواحدة ، وكأن الصوت عاليا أو رقيقا أو ناعما.

الشـدة: وهـي قـدرة الصـوت علـى أن يكـون مسـموعا مـن مسـافة معينـة وتتوقف على علو الموجة ، أو الفرق بين أعلى وأسفل نقطة يصلها الجسم في اهتزازه ، فكلما ازدادت هذه المسافة ، ازدادت شدة الصوت والعكس صحيح.

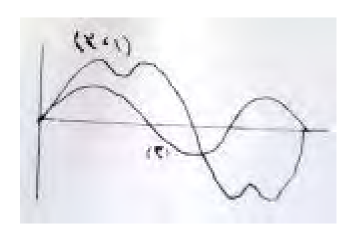
طبيعة الصوت: أو لونه ، ويكتسب الصوت هذه الصفة من طبيعة المادة التي صنع منها الجسم المصوت ، ويمكن ملاحظة دور طبيعة الصوت ، بالاستماع إلى نغمة معينة تصدر عن آلات موسيقية مختلفة.

وحين يكون اهتزاز الجسم منتظما ، أي حين تتساوى موجاته طولا وشدة ، يكون ذلك الصوت عندئذ صوتا موسيقيا ، وإلا كأن محض ضوضاء.

يصادف أحيانا أن تصدر عدة أصوات من عدة أجسام مهتزة ، مختلفة في الدرجة والشدة والطبيعة في وقت واحد ، فإذا كانت هناك علاقة تضعيف عددي بين هذه الموجات ، أي أن تردد إحداها مكون من مضاعفات تردد أخرى ، فأن هذه الموجات تتداخل وتكون صوتا واحدا ، فلو افترضنا أن لدينا ثلاثة أجسام تصدر صوتا في وقت واحد هي (١ ، ٢ ، ٣) كما في الشكل الآتي:



فستكون النتيجة هكذا:



اذ يتـداخل الصـوتان (١ ، ٣) ليكونـا موجـة واحـدة هـي (١ ، ٣) في الرسم لأن كل موجة من الصوت(١) تساوي موجتين من الصوت(٣) ، اما الصوت(٢) فأنه يظل على حاله من غير تداخل ، اذ ليس هناك من علاقة تضعيفية بينه وبين الصوتين الآخرين ، وتسمى موجة كالموجة (١ ،٣) في الرسم (موجة مركبة).

يتولد الصوت البشري من اهتزاز عدة أجسام ، وهي أعضاء جهاز النطق المؤلفة من الحنجرة والوترين الصوتيين ومجاري التنفس وتجويف الفم واللسان والأسنان ، وهي جميعا تهتز اهتزازات متباينة ينتج عنها صوت الإنسان الذي يمثل موجة مركبة شديدة التعقيد وهي تختلف في كل مرة عما قبلها وما بعدها ، من حيث الدرجة والشدة ، مما يجعل هذا الصوت بعيدا عن أن يعد صوتا موسيقيا[١].

وحين يراد بناء قطعة موسيقية من عدة أصوات فأن هذا البناء يعتمد على أربعة عناصر[٢]:

الإيقاع: وقد تحدثنا عنه في (٤) من هذا المدخل.

اللحن: وهو التتابع الزمني لنغمات ذات درجات مختلفة وفاقا لقوانين الانسجام والتنافر المعروفة في أصول الموسيقى[٣] ، ويمكن تقسيم هذا التتابع على مجموعات تعرف بالمقامات. ويرتبط اللحن عادة بالشعور الذي توحي به القطعة الموسيقية ، فهو أبرز مكوناتها بعد الإيقاع.

التناغم أو الانسجام: وهو قليل في الموسيقى الشرقية ، كثير غالب في الموسيقى الغربية. ويعني عزف لحنين في أن واحد ، وقد يكون اللحن

---

(١) اعتمدنا في تلخيص مفهوم الصوت على عدة مصادر اهمها: دراسة الصوت اللغوي ، د. احمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٦ ، ص ص ٤ـ ١٦.

(٢) See Teach Yourself Music: PP.2-6

(٣) ينظر الموسيقى الالكترونية: ص ص ١١ـ ١٨.

الثاني هو اللحن الأول نفسه ، لكنه يعزف على درجة مختلفة ويسمى هذا النوع من التناغم (الأورجانم) ، أو يكون اللحن الثاني مختلفا عن اللحن الأول ويسمى التناغم عندها (التناغم الحر)[1]. هذا هو التعريف المبسط للتناغم ، بيد أن هناك مركبات معقدة في الموسيقى يعرفها المتخصصون بالمصطلح (المركبات الهارمونية) ، إلا أنها تبقى قائمة على صدور صوتين في وقت واحد.

الطابع الصوتي: "هو ذلك الصوت ذو الصفة الخاصة الذي يصدر عن وسيط موسيقي"[2]. وهو شبيه باللون في الرسم ، والطابع الصوتي هو الذي يميز صوت كل آلة من غيرها.



٥- نستطيع الآن ، وفاقا لما قدمناه ، أن نناقش قضية موسيقية الشعر ، وليس هناك من حاجة تدعو إلى إثبات شيوع هذا المصطلح في الدراسات النقدية ، وتكفي الإشارة إلى كتابَي (موسيقى الشعر) للدكتور إبراهيم أنيس و(موسيقى الشعر العربي) للدكتور شكري محمد عياد دليلا أوليا على ذلك.

بيد أن موسيقية الشعر قضية قلقة تثير الخلاف وتنبو عن التحديد ، إذ لا يكفي أن يقال انه "لا ريب أن الموسيقى في الشعر هي التي تميزه عن النثر"[3] لأن هذا لا يستطيع أن يضعنا في مواجهة معنى هذه الموسيقى.

لا خلاف في أن الكلمات هي المادة الأولية لكل الأنواع الأدبية ، فمنها

---

(١) ينظر كيف تتذوق الموسيقى: ص ص ٨٦- ٨٧.

(٢) نفسه: ص١٠٥.

(٣) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: د. عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٥٢.

وحدها يأخذ العمل الأدبي شكله ، ولا خلاف في أن أهمية الكلمة تكون في الشعر أكثر منها في أي نوع أدبي آخر. لكن الخلاف يبرز عند محاولة تحديد سبب هذه الأهمية ، فهل ينظر إلى الكلمة باعتبار قيمتها الصوتية ، كما فعل الجاحظ إذ حصر مهارة الأديب في تخيره الألفاظ الحسان[1] ، وكما فعل ذلك دارس معاصر يقول: "يرتبط الأدب أساسا بالكلام أكثر من ارتباطه بالأفكار ، ذلك أن فكرة من الأفكار التي يمكن أن تمر يمكن أن تصير أدبا إذا ما سيقت في قالب أدبي موسيقي كلامي"[2].

وهناك من يرد أهمية الألفاظ إلى النظام الذي ترد عليه حين تولف القصيدة وهذا مذهب الجرجاني الذي ربط الصنعة الأدبية بالنظام[3] ، وهنا يرى بعض الدارسين أن الاهتمام سينحصر في جانبين اثنين هما الإيقاع والوزن[4].

ويرى جيمس ويفر أن أهمية الألفاظ للنص الشعري ناتجة من كون أصواتها التي تؤلف بيت الشعر تشبه أو تحاكي أو تمثل معناه[5].

وقد يمكن أن نذهب إلى أن الكلمات بما تثيره من رموز وصور وترابطات ذهنية تكتسب هذه الأهمية التي هي عليها في الشعر.

وهناك من يرى أن هذه المظاهر جميعا تكون ائتلافا فنيا ينصب الكلمات سيدة على عناصر القصيدة ، كما أراد أرشيبالد مكليش حين بنى كتابه على هذا الأساس ، فدرس الكلمات على أنها أصوات في

---

(١) الحيوان ، الجاحظ: تحقيق عبد السلام هارون ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، د.ط ، ١٩٦٩ ، ١٣١/٣.

(٢) سيكولوجية الابداع في الفن والادب: ص٦٦.

(٣) دلائل الاعجاز: ص٤٠.

(٤) ينظر تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ص٢٢٦.

(٥) The Critical Sense, James Reeves : Hejemann, London, 1970 (op) 92

فصل[١] ، ثم بحث ما تثيره من صور ورموز في فصل آخر[٢] ، وكرّس الفصول التالية للبحث في صفات تفصيلية للكلمة مثل كونها بسيطة أو شعبية أو خصبة أو غير ذلك.

وإذا افترضنا أن في الشعر موسيقى ، فعلينا أن ندلّ على عناصرها ، فإذا جعلنا الوزن مقابلا للإيقاع الموسيقي ، وهذه قضية فيها نظر ، فماإذا نضع قبالة العناصر الثلاثة الأخرى ، اللحن والتناغم وطبيعة الصوت.

وإذا جعلنا الأصوات اللغوية قبالة اللحن أو النغمات المؤلفة له ، فستكون الكتابة بمثابة المدونة الموسيقية ، ومن الجدير بالملاحظة ، هنا أن الموسيقيّ يمكنه سماع الموسيقى المدونة بأذن عقله ـ إذا جازت هذه الاستعارة ـ ويكون سماعها واضحا غاية الوضوح لوحددت المدونة نوع الآلات المختارة للعزف. ويذكر أن بيتهوفن ألف أعظم أعماله ، ومنها السيمفونية السابعة ، وهو مصاب بالصمم التام ، وأنه كأن يقود فرقة موسيقية كبيرة (اوركسترا) وهو على حاله هذه[٣]. فهل تستطيع القصيدة المكتوبة أن تصور شيئا كهذا وهل نحن ـ القراء ـ جميعا نستطيع ، عند قراءتنا قصيدة معينة قراءة صامتة ، أن نسمع ، ذهنيا ، نمطا واحدا من الإلقاء وليس بالإمكان الإجابة بالإثبات ، لأن الكتابة وسيلة ناقصة للتدوين. فقد نرى ، مثلا ، جملة منتهية بعلامة استفهام لكن المراد منها قد يكون الإنكار أو التعجب ، وقل مثل هذا عن علامات الترقيم الأخرى. ولو كانت الكتابة قادرة على إيصال طريقة القراءة كما أرادها الشاعر ، إذن ، لاستطعنا أن نحقق اكبر قدر من الفهم المشترك لقصيدة معينة بين مجتمع القراء.

"أن شيئا غير قليل من أدبية الكلام يظل رهينا لخصائصه الأدائية من

---

(١) Poetry and Experience: P. 3 - 20

(٢) Ibid: P P.21- 42

(٣) نزعات انسانية في موسيقى بيتهوفن ، غانم الدباغ: الموسوعة الصغيرة (٥١) ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩ ، ص٢٦.

حيث هو لفظ يلقى ، ولخصائصه السماعية من حيث هو لفظ يتلقى ، ولخصائصه الفضائية من حيث هو رسالة تدون بالخط فتتقبل عن طريق حاسة البصر لتقرأ"[1]. إلا أن هذا الشيء غير القليل لا يعطيه المتلقون كلهم قيمة واحدة ، فذلك يتوقف على فهم المتلقي ونوع استجابته ، وطبيعة صوت الملقي ، ودرجة سمع المستمع ، والترابطات الذهنية التي تتدخل في تشكيل رؤية الرائي.

من هنا لا يمكن أن نقابل بين التتابعات النغمية (المقامات) وتتابعات الأصوات اللغوية ، فضلا عن أن مقابلة اللحن "بالإنشاد في اللغة أمر غامض. فثمة فروق كبيرة فعلا بين إلقاء بيت من جملة منطوقة ، بحداته المرتجلة السريعة وبين العذوبة الموسيقية بمقاماتها الثابتة وفواصلها النهائية"[2] ونذكر هنا بالفرق بين الصوت البشري والصوت الموسيقي من حيث شكل الموجة والدرجة.

وليس من الصعب أن نستدل على انتفاء التناغم من الشعر ، إذ أن للإنسان جهازا واحدا للنطق فلا يمكنه إصدار صوتين في وقت واحد ، لكننا يمكن أن نشبه العنصر الرابع للموسيقى وهو طبيعة الصوت بطبيعة صوت الملقي في حالة الشعر.

وهكذا يتضح أن عنصرين من عناصر الموسيقى هما اللحن والتناغم لا يمكن مقابلتهما بشيء في الفن الشعري ، بينما يختلف في قيمة كل من العنصرين الآخرين المتوفرين فيه.

ولا نريد أن نذهب إلى الحد الذي ذهب إليه اليوت حين أنكر قيمة الصوت واستدل على عدم جدوى البحث فيه بأننا لا نستطيع أن نجد

---

(١) في جدل الحداثة الشعرية ، نموذج المفاصل (ابحاث المربد السادس(١)) د. عبد السلام المسدي: دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، د. ط ، د. ت ، ص١٦.

(٢) نظرية الادب: ص٢٠٧.

شعرا له ما له من الروعة الموسيقية من غير أن يكون له معنى[1] ، إذ أن عدّنا المعنى الفيصل في هذه القضية سيجرنا إلى نكرأن ما للموسيقى نفسها من أثر.

ولا نريد أن نذهب ، بالمقابل ، إلى الحد الذي ذهب إليه ريفز حين زعم "أن للكلمات مواصفات صوتية منفصلة عن معناها بما يكفي لإقامة مصطلح موسيقى الألفاظ"[2] لأن هذا يعني إمكانية وجود نص شعري موسيقي كالذي أنكره اليوت ، إلا إننا نرى أن الشعر يستخدم عدة وسائل للتعبير ، وانه كبقية الفنون ، يفضل أن تقوم كل وسيلة من وسائله بدورها ، "فالذي يمكن فعله عن طريق الصوت لا يجوز فعله عن طريق أي شيء آخر أو عن طريق أي شيء من شأنه الإخلال بالأثر الطبيعي للصوت"[3].

أن ما يوصلنا إليه هذا البحث هو أن مصطلح (موسيقى الشعر) مصطلح مضلل كما وصفه رينيه ويليك[4] ، وقد يكون من الأفضل تجنب استخدامه عند التحدث عن الوظائف الدقيقة للتشكلات الصوتية في نص شعري.

٦- لا نريد أن نؤسس على ما تقدم مبدأ ينكر قيمة الشكل في الشعر ، بل نريد النظر إلى أهميته من زاوية أخرى تضمن لنا أن نصف الفن الشعري ، مستقلا ، من غير اعتماد مباشر على المصطلحات التقنية لغيره من الفنون ، وتضمن بقاء الاتصال العضوي قائما بين الشعر بوصفه نشاطا بشريا إبداعيا وبين الفنون الأخرى.

---

(١) On Poetry and Poets, T. S. Eliot: Octagon Book, New York, 1975, P,21

(٢) The Critical Sense: P.92

(٣) مبادئ النقد الادبي: ص١٩٧

(٤) نظرية الادب: ص٢٠٧

ما فتئت قضية الشكل والمضمون في الفن ـ أي فن ـ مثار خلاف فلسفي لم يضع أوزاره بعد. فلئن كأن ثمة اتفاق على أن الفن "إعادة خلق العالم"[1] ، وانه "انتقال واقعية فضة إلى عالم فوق الحقيقة ، يؤسسه في وجود مستقل"[2] فلا اتفاق على الطريقة التي ينبغي أن يقيّم ، على أساسها ، هذا الوجود أو يتذوق. فلو قدّر لنا أن نرى صورة فوتوغرافية لموناليزا السيدة الحقيقية ، فإننا سنرى لوحة (دافنشي) أجمل منها ، حتى لو كانت تصور وضعا مماثلا للوضع الذي رسمها (دافنشي) عليه ، فهل استمدت اللوحة جمالها من تشكيل الرسام لها؟ أم استمدته مما امتزج معها من أفكاره؟ هل "ينبغي أن يكون هناك فكرة ليتاح لنا أن نتحدث عن الفن"[3]؟ ولماذا نجد أن" لتوليد الميكانيكي اللاواعي الذي يقوم به جهاز آلي لا فكر له ، لا يمكن أن يعتبر فنا"[4]؟ أو ـ بمعنى آخر ـ ما الذي يجعل الفن فنا؟ ولكي نصل إلى تقدير قيمة الشكل أو التشكيل في الفن لا بد لنا أن نجيب على هذه الأسئلة.

يمكن أن نرصد ، بين فلسفات الجمال ، نظريتين فلسفيتين متعارضتين في تقديرهما هذه القضية ، تتمثل إحداهما عند (كروتشه) في ما عرف بنظرية (الحدس) آو التعبير. وهذه النظرية مبنية على المبدأ الأساس أو نقطة الانطلاق لفلسفة منظرها الذي يرى أن للمعرفة ، التي هي قسيم العمل في النشاط الروحي ، وجهين ، حدسي ومنطقي ، وأن الفن ينظوي تحت باب المعرفة الحدسية ، وهكذا يكون نتاج الفنان ، عنده ، صورة أو شكلا وهميا يؤدي بكل من يتذوق الفن إلى أن يدير بصره نحو تلك الجهة

---

(١) علم الجمال ، رني هويسمان: ترجمة ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت ط٢ ، ١٩٧٥ ، ص١١٥.

(٢) نفسه: ص١١٦

(٣) نفسه: ص١١٥

(٤) نفسه: ص١١٥

التي يدله عليها ، في محاولة إعادة تكوين تلك الصورة في نفسه ، أو أن ذلك العمل الفني سيكون بمثابة كشف أو درس معرفي يتلقاه المتلقي. إلا انه كشف يقدم معرفة (محدوسة) أو (متصورة) من غير سلوك سبل منطقية إليها. هنا تصبح المادة والشكل وسيلتين يتخطاهما العمل الفني للوصول إلى غايته هذه ، أي أن (كروتشه) لا يقيم لمادة العمل الفني وزنا ، بل قد يمكن أن يقال انه يضع خارج حدود النشاط الفني كل جهد قد يبذله الفنأن في تشكيل مادته أو استخلاص ما قد تنطوي عليه من دلالات فنية. والظاهرة الفنية ، عنده ، لا يمكن أن تخضع للقياس أو التجزئة لأنها حقيقة روحية ولذا يكون عملنا في إحصاء كلمات قصيدة ما أو تقسيمها على مقاطع وحروف عملية لا جدوى فيها سوى ما يمكن أن توصلنا إليه من حقائق مادية لا تستطيع إنارة الموضوع الجمالي من حيث هو حقيقة روحية تنفعل بها أنفسنا ، ويصبح الشكل كلمة جوفاء لا معنى لها لاستحالة دراسة التشكيل الفني القياسي.[1]

أما الفلسفة التي تقف قبالة نظرية (كروتشه) فهي (الاستطيقا التجريبية) التي ارتبطت باسم عالم الطبيعة الألماني (فخنر). ويرى التجريبيون أن التشكيل مصدر الجمال في العمل الفني ، وإنهم يمكن أن يتوصلوا إلى قياسات محددة له ، أما طريقتهم إلى ذلك فقد ظهرت فيما رأوه من أن تعقيد التشكيلات الفنية يجعلها محاطة بهالة من الإيهام ، لذا لا بد من تبسيطها أو تجزئتها إلى ابسط أجزاء ممكنة ، ثم يصار إلى إحصاء استجابات عينة من المتذوقين تحت ظروف مختبرية والوصول ، بالتالي ، إلى القوانين التي يمكن أن تحدد القيمة الجمالية.[2]

---

(١) ينظر المجمل في فلسفة الفن ، بندتو كروتشه: ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٧ ، ص ص ١٧- ٥٠.

(٢) ينظر مبادئ علم الجمال ، شارل لالو: ترجمة د. مصطفى ماهر ، دار احياء الكتاب العربي ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٥٩ ص ص ٢١- ٣١.

بيد أن هناك اعتراضات عديدة يمكن أن تقدم على هذا الاتجاه في البحث الجمالي ، إذ كيف نضمن أن ما سنتوصل إليه من نتائج يمكن أن يعمل في أي زمان ومكان؟ ثم أن بناء الأثر الجمالي على أساس المبدأ السلوكي أو على انه منبه حسي يثير استجابة محددة قضية فيها كثير من التعسف والقسر على العمل الفني ، فضلا عن أن هذه التجارب لو كتب لها النجاح فإنها ستؤدي إلى القضاء على الفنون بأن تصل بها إلى أقصى غاياتها بما يمكن من التعرف على مثال الجمال ، فيصبح حال من يريد أن يكتب قصيدة أو يرسم لوحة كحال من يريد الطواف حول العالم في عربة تجرها الخيول في عصر السفن الفضائية.

وبين هاتين الفلسفتين تقف مجموعة من الفلسفات الأخرى ، تتراوح بين إعطاء المنزلة المتقدمة للمضمون كما فعل (هيدجر) الذي عد الفن عملية تكشيف للحقيقة ، وعد الشعر جوهر الفن كله باعتبار قدرته على الخلق[1] ، وبين إعطائها للشكل كما فعلت (سوزأن لانجر) التي عدت الموسيقى نموذجا للشكل الخالص.[2]

يبدو أن الخلاف في هذه القضية سيظل قائما ما دمنا لا نحقق اتفاقا حول غاية الفن ، فلو أن هناك هدفا متفقا عليه يسعى الفن إلى تحقيقه لكأن من الممكن دراسة الشكل والمضمون في ضوء أسس واضحة.

إلا انه ما يزال بالإمكان إمساك العصا من الوسط ، كما يقال. فإذا كان المقصود بالمضمون تلك الفكرة التي تثير فينا إحساسا أو فهما معينا ، فهل أن هذه الفكرة لا يعبر عنها إلا بنوع معين من الفنون؟ ألا تصلح كل المضامين لكل الفنون إلى حد ما؟ فلماذا إذن ، تعددت أشكال الفنون؟

أن تفسيرا تاريخيا يفترض أن أنواع الفنون ظهرت في مراحل تاريخية

---

(١) ينظر فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا ابراهيم: مكتبة مصر ، القاهرة ، د. ط ١٩٦٦ ، ص٢٧١.

(٢) ينظر نفسه: ص ص ٣٢٠- ٣٢٦

متتابعة ، تلبية لاحتياجات الفكر الإنساني ، لا يقدم فهما كافيا لهذا التعدد ، إذ كيف يمكن تفسير تعايش فنين قديم وجديد ، حسب الفرضية ، تعايشا سلميا؟ ولماذا لم تنتف الحاجة إلى السابق بظهور اللاحق؟ وأكثر من ذلك ما يمكن أن نعثر عليه في الآثار القديمة ، فتمثال حجري مثل مسلة حمورابي ، يمثل ائتلاف مجموعة من الفنون في عمل واحد. فهو نحت وتصوير وشعر.

يدفعنا هذا إلى عد التشكيل الخاص بكل فن مميزا بخصائص لا تستطيع الأشكال الفنية الأخرى أن تؤديها. أي أن بالإمكان صياغة فكرة أو مضمون واحد بعدة أشكال فنية ، إلا أن كل شكل من هذه الأشكال سيقدمها بطريقة لا تغني عنها الأشكال الأخرى. فإذا صح هذا يكون من التعسف أن نتحدث عن شكل فني بمصطلحات شكل فني آخر. ففي هذه الحالة سنطابق بين فنين ، ولو أمكن ذلك لكأن لا بد لأحدهما من أن يكون أصلح من الآخر ويكون لا بد للأول من الاختفاء وراءه. وعلى هذا كأن رفضنا لمصطلح (موسيقى الشعر) وبحثنا عن مصطلح خاص بالشعر يستطيع أن يستوعب طاقاته التشكيلية. على أن لا ننكر وجود صلات بين الفنون ، تمكن أحيانا ، من إطلاق صفات لأحدهما على الآخر ، إلا أن هذه الصفات لن تكون سوى خطوة أولية باتجاه الوصف الدقيق للفن الذي استعيرت له.



٧- هناك اختلاف جوهري بين التشكيل الشعري وبين التشكيل في فن الرسم يرجع إلى طريقة استجابتنا لكل من العملين التشكيليين ، ولقد صور رتشاردز استجابتنا للفنون البصرية كأنها تمر بثلاث مراحل ، تؤدي الأخيرة منها إلى أن "تصبح اللوحة نظاما كليا ، هو ما يسمى عادة باللوحة ، يتألف من أبعاد ثلاثة وفيه الشخصيات المميزة للكتل بأوزانها

ونسيجها وتاثرياتها"[1] والمراحل الثلاث التي حددها هي: [2]

إدراك مجموعة من البقع والرقع والألوان.

تتحرك هذه البقع والرقع وتنشأ بينها علاقات ونسب حيث تصبح اللوحة نظاما من الأحجام.

يتخيل الرائي على نحو أكثر تحديدا المسافات ومواضع الارتكاز في هذه الأحجام.

لكن رتشاردز يرى أن المرحلتين الأولى والثانية سريعتان جدا حتى انه لا يمكن ملاحظاتهما[3].

أن محاولة رتشاردز صياغة قوانين بإمكانها إخضاع كل الفنون لنمط واحد من التفسير هي التي دفعته إلى فهم الاستجابة لفن الرسم على هذا الأساس. فهو يرى أن الفروق بين الفنون "ليست أكثر من مجرد فروق توجد داخل نطاق كل فن منها"[4]. ولكن لا بد من التنبه إلى فرق كبير ، كما نرى ، بين اللوحة والقصيدة ، فنحن ننظر إلى اللوحة جملة واحدة ، نراها بتمامها ، ونبدأ معها وقد حملنا في أنفسنا استجابة أولية قد تكون هي نفسها الاستجابة النهائية ، وغالبا ما نحاول النظر بعد ذلك إلى أجزاء اللوحة وبقعها بغية تحديد علاقاتها. أما في حالة القصيدة فالأمر مختلف تماما ، فنحن نبدأ قراءتها ومؤشر استجابتنا لا يزال على درجة الصفر ثم يبدأ بالصعود كلما تقدمنا في القراءة واكتشفنا ما فيها من إشباعات لاستجابتنا المتنامية ، ويمكن أن يوضح المخطط الآتي تتابع هذه الإحداث:

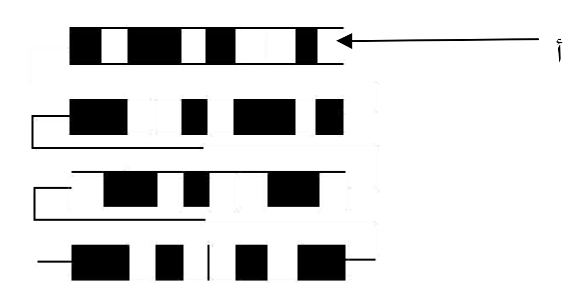
---

(١) مبادئ النقد الادبي: ص ٢٠٤.

(٢) ينظر نفسه: ص٢٠٤

(٣) نفسه: ص ٢٠٤

(٤) نفسه: ص ٢٠٢



فعلى الرغم من أن القصيدة تكتب على شكل اسطر متتالية ، وربما تكون مكتوبة بتمامها في صفحة واحدة ، فإننا لا نتمكن من رؤيتها ـ أي الاستجابة لها ـ جملة واحدة بل لا بد من أن نبدأ من البداية (أ) في المخطط ، ولا بد من أن نسير في اتجاه السهم وكلما سرنا في هذا الطريق يزداد عدد المربعات السوداء والبيضاء التي ستمر علينا بما يشبه تنامي استجابتنا للقصيدة. إلا أننا لا نستطيع أن نصل إلى تمام عدتها ما لم نصل إلى النهاية (ب). ولو قطعنا الطريق قبل (ب) ، أو تركنا أي قسم من أقسامه فإن استجابتنا ستكون ناقصة ، ثم أن الاستجابة النهائية نفسها لا تشبه استجابتنا النهائية للوحة لأن رؤيتنا الشاملة للقصيدة ستكون رؤية ذهنية لا بصرية.

وإذا كنا نستجيب للوحة انطلاقا من كونها تنظيما للمكان بشكل من الأشكال ، ونستجيب للقطعة الموسيقية انطلاقا من كونها تنظيما للزمان ، فإن استجابتنا للقصيدة تختلف عن سابقتيها ، فلا يمكن أن تكون القصيدة تنظيما للمكان ، على الرغم من سيرها بشكل خطي متتابع ، لأن (ما سيأتي) من الخط لا يمكن لإحساسنا أن يطاله ولا يمكن له أن يكون موجودا إلا إذا أصبح (آتيا). ولا يمكن عد القصيدة تنظيما للزمان على الرغم من كونها أجزاء تتراكم بشكل متتابع ، لانعدام النظام الزماني الصارم الذي يحكم هذا التتابع ، كما هي الحال في الموسيقى ، فيما إذا استثنينا القدر اليسير ، نسبيا ، من النظام الذي نلحظه في الوزن.

يقـرر د. عـز الـدين إسماعيـل نتيجـة غريبـة تفيـد أن "الشـاعر حـين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد.. انه يشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة. فإذا كانت مهمة الرسام تتركـز في التـأليف بـين المسـاحات (في المكـان) ومهمـة الموسـيقي تتركـز في التـأليف بـين الأصـوات (في الزمـان) ، فـإن الشـاعر يجمـع بـين المهمـتين مندمجتين غير منفصلتين ، فهو يشكل المكان في تشكيله للزمان ، أو هو يشكل الزمان في تشكيله للمكان"[1] فهذه عبارة حكمية تصل نتيجة كبيرة من غير أن تكون مسبوقة بالمقدمات اللازمة لمثلها ، فقد اعتمد الدارس على افتراض يقضي بكون اللغة تشكيلا زمانيا على أساس أنها أصوات متتابعة في الزمان ، وإنها تشكيل مكاني بما لها من دلالات على الوجود المادي خارجا عنها. وهو يتخذ مثالا من كلمة (مستنقع) ، فهي عنده تتابع زماني مكوّن من ثلاثة مقاطع ، ووحدة مكانية بدلالتها[2]. والشيء المضلل في هذا الافتراض ، الذي أدى إلى الوصول إلى النتيجة السابقة إنما هو الخلط بين التسمية والمسمى ، بين ما هو في اللفظ وما هو خارجه ، فحين نقول إن الرسم تشكيل مكاني ، فإننا نعني أن البقع اللونية ذاتها ، وليس ما تعنيه أو تدل عليه ، تشغل مساحات معينة من المكان ، فتكون ، بمجموعها ، تشكيلا ، وقل مثل هذا عن التشكيل الزماني في الموسيقى من نغمات متتابعة. أما القصيدة فإنها لا تتمتع بأي وجود حقيقي ، سواء كان في الزمان أم في المكان.

وإن كان هذا يوقعنا في إشكال وجود القصيدة ، إذ أن انتفاء حضورها في الزمان والمكان يعني إلغاء وجودها ، فلا ضير في ذلك. لأن ما سيلغى ليس إلا وجودها المادي وهذا حاصل بالفعل ، فنحن لا نستطيع تجسيد

---

(١) الاسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٥ ، ص٤٨.

(٢) نفسه: ص ص ٤٧ـ ٤٨

وجود مادي لها كما هي الألوان في الرسم والأصوات في الموسيقى ، بل إن وجودها وجود ذهني لا نستطيع الآن بما لدينا من معرفة عن العقل البشري ، تحديد مكانه أو ماهيته.

ونريد أن نقيم ، على ما تقدم ، رؤية للتشكيل الشعري على انه تشكيل ذهني يتولد من تراكم مجموعة متتابعة من الاستجابات التي يفترض الشاعر استثارتها بما يقدم من منبهات في قصيدته ، وأن نمط هذا التتابع من الاستجابات هو ما يمكن أن يسمى التشكيل الشعري ، وعلى هذا يمكن أن يدرس التشكيل الشعري من زاويتين ، تتمثل الأولى في المتلقي حيث تكون الدراسة سيكولوجية تهتم بتتابع استجاباته وتصنيفها ، وتتمثل الثانية في دراسة تتابع المنبهات التي شكلها الشاعر ، وهنا تكون الدراسة فنية تهدف إلى وصف تركيبة تتابع المنبهات ، واستنتاج القوانين التي تتحرك بموجبها ، وهذه هي سبيلنا التي سنسلكها في ما سيأتي من البحث ، إذ سنطلق على التشكيل الشعري ، بوصفه تتابعا من المنبهات مصطلح (الإيقاع).

٨- ليست القصيدة المكتوبة ـ إذن ـ هي القصيدة الحقيقية ، بل هي وسيلة لوصف التشكيل الشعري وحفظه ، وهذا التفريق مفيد للغاية ، لأنه يبعد فكرة وجود القصيدة كاملة في مكان وزمان محددين ، ويبقي على فكرة التتابع الخطي لأجزائها. كيف يمكن تصور الطريقة التي ينشأ بها الإيقاع على وفق هذا الفهم؟.

هناك عنصران نرد نشوء الإيقاع إليهما ، أولهما النظام ، ونعني به هذا التتابع الخطي للأجزاء وفاقا لضوابط معينة. وثانيهما التكرار ، ولكن ليس بالمعنى الذي يوحي به ابتداء. النظام هو (الكل) الذي يمكن أن ينظر إليه على انه مجموعة من التكرارات. والتكرار ، في ابسط صوره ، تردد عنصر مرتين متتابعتين ، كما في (أأ) إذ نعد العنصر الثاني في المجموعة تكرارا للأول ، ويمكن أن نكون من عنصر واحد سلسلة لا متناهية من التكرارات (أأأأأأأ....). إلا أن نمط التكرار يظل ـ هنا ـ محصورا في شكل واحد ،

وكلما ازداد عدد العناصر في المجموعة ازدادت أشكال التكرار المحتملة ، فلو أن لدينا العنصرين (أ ، ب) أمكننا أن نكون تتابعات كالآتية:

أ ب أ ب أ ب أ ب أ ب ....

أ ب ب أ ب ب أ ب ب أ ب ب ...

أ أ أ ب أ أ أ ب أ أ أ ب ....

..............................الخ

ويمكن ، أيضا ، تكوين سلاسل أو تتابعات لا تلتزم تساوي المسافات مثل:

أ ب أ ب ب أ ب ب ب ...

ب أ أ ب أ أ أ أ ب أ أ أ أ أ أ أ أ ب .....

................................الخ

وستصبح احتمالات أشكال التكرار أكثر تعقيدا وتعددا كلما ازداد عدد عناصر المجموعة ، ثم إن هناك إمكانية التكرار مع إدخال عناصر أجنبية على المجموعة من غير أن يلتزم فيها نظام محدد مثل:

أ ب د أ هـ ج أ ط أ س ص ....

فالعنصر (أ) هو الوحيد الذي يتكرر بين عناصر لا تضمها مجموعة محددة.

وهكذا يتبين أن التكرار عملية تتصف بقدرة لا محدودة على إنتاج تشكيلات مختلفة إلا أنها جميعا محكومة بالتوقع ، فإن مجرد اطلاعنا على بداية التتابع يمكننا من توقع العناصر التالية له.

بيد أن هذه التشكيلات جميعا تشكيلات لا متناهية لأن استمرارها ممكن ومحتمل إذ ليس هناك ما يمنع الذهن من توقع مجيء عنصر مكرر آخر. إن التوقع "يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة

من المنبهات الممكنة"[1] لكن هذا يعني استحالة استخدام هذه التشكلات في النظام الإيقاعي للقصيدة ، إذ كيف يمكن لنظام محدود أن يتضمن جزءاً لا متناهيا. ولذا فإن التكرار يحتاج إلى ما يضع حدا له ، وهو ما سماه رتشاردز (المفاجأة)[2] وما سماه د. كمال أبو ديب (انحلال النسق) [3].
ففي تتابع مثل (أ ب أ ب أ ب أ ج) ، يفاجئنا العنصر (ج) إذ يبرز على غير توقع. و"التأثير الذي تولده المفاجأة يعتمد على ما إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه في الاستجابة الكلية أو إذا كان الذهن مضطرا إلى أن يبدأ بداية جديدة"[4].

أي انه يتوقف على ما إذا كان بالإمكان ضم التتابع الذي انتهى بالعنصر الجديد إلى النظام الكلي أو الابتداء بنظام جديد.

أما النظام فهو مجموعة من التتابعات (التكرارات) يربطها رابط معين ، ويمكننا أن نضع تصورا لنظام إيقاعي نموذجي على الشكل الآتي:

أ ب أ ب ب ج
د هـ هـ د هـ هـ ج
و ز ز وز ز ج
ح ط ط ح ط ط ي

فحين ينتهي التتابع الأول بالعنصر (ج) نهيء أنفسنا لبداية جديدة ، وهكذا ندخل إلى التتابع الثاني حتى نصل إلى (ج) مرة أخرى فنضم هذا التتابع إلى التتابع الأول بسبب تساوي المسافات الإيقاعية بينهما ، ويحدث هذا مع التتابع الثالث ، ويلاحظ أن ورود مجموعة من التتابعات على

---

(١) مبادئ النقد الادبي: ص ١٨٨
(٢) نفسه: ص ١٩٣
(٣) جدلية الخفاء والتجلي ، د. كمال ابو ديب: دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٩
(٤) مبادئ النقد الادبي: ص١٩٣

النمط نفسه من التكرار ، مع اختلاف عناصرها ، هو تكرار في حد ذاته. وعندما نصل إلى (ي) في التتابع الرابع نكون قد وصلنا إلى نهاية النظام ، إذ لا بد لنا هنا من الخروج منه أو البحث عن بداية جديدة ، فللنظام ، إذن ، خصائص التتابع نفسها إذا ما نظرنا إلى كل من تتابعاته على انه عنصر تكرار.

إن التكرار ، سواء أكان بشكله البسيط أم المعقد الذي يظهر في نظام ، ذو شأن في سلوكنا وأفكارنا ، وأثره في النفس البشرية معروف منذ القدم ، فكم سمعنا وقرأنا في الأساطير والحكايات القديمة عن تعاويذ تردد ثلاثا أو سبعا أو أربعين مرة لتفعل فعلها ، ويمكن أن نلاحظ التتابعات التكرارية في الطقوس الدينية كالصلوات ومراسيم الزواج والجنازة فإذا زدنا على ذلك تلك العلاقة الأزلية بين الدين والسحر والشعر عرفنا ما للتكرار من دور في الأخير(1). ففي التكرار تكمن ابرز ميزة يتميز بها الشعر من النثر ، اذ يسعى إلى التجانس بينما يسعى النثر إلى التنوع(2).

هذه صورة مبسطة للنظام الإيقاعي كما نتصوره ، إلا أن الصورة الحقيقية له غاية في التعقيد. لأن الأنظمة الإيقاعية في القصيدة تتشابك وتتماسك بشكل يصعب علينا فيه دراستها مجتمعة ، ولذا فإن ما سيأتي من فصول البحث مكرس لدراسة هذه الأنظمة ، ولكن نود أن نقدم تطبيقا لهذه الفكرة على القدر نفسه من التبسيط ، وسنختار البيتين الآتيين:

يا حبيبي وأنت خمري وكأسي ومنى خاطري وبهجة انسي

---

(1) The Anatomy of Poetry, Margorie Boulton: Routledge & Kegan Paul, London, 1959. P P 83- 84 وينظر للاستزادة : جدلية الخفاء والتجلي: ص ص ١٣٣- ١٦٦

(2) نظرية البنائية في النقد الادبي ، د. صلاح فصل: مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، د. ط1 ، ١٩٧٨ ، ص٢٨٧.

فيك صمتي وفيك نطقي وهمسي   وغـدي في هـواك يسـبق أمسـي

يمكن أن يوصف البيتان المتقدمان ، بالمصطلحات التقليدية ، بأن فيهما موسيقى عذبة وسلاسة واضحة ، إذ يبرز فيهما حسن التصرف بالأصوات ، ونستطيع وفاقا لمنهجنا أن نستدل على معالم هذا البروز.

نلمس أولا أن هناك مجموعة من الأصوات الغالبة على غيرها ، ولو أحصينا الحروف المكونة للبيتين وجدنا أن هناك ثلاثة أصوات وردت أكثر من غيرها ، هي (الياء ، ١٦ مرة) ، و(الواو ، ٧ مرات) ، و(السين ، ٥ مرات). ولو اننا وضعنا هذه الحروف في مخطط حسب التسلسل الذي وردت عليه في كل شطر لنتج المخطط الآتي:

ي ي ي وي وس ي

وي وس ي

ي ي وي ي وس ي

و ي ي وي س س ي

هناك في الشطر الأول تتابع بسيط من ثلاث ياءات يحل بالواو التي تؤذن ببداية تتابع جديد يمكن أن يتكون من الياء أو الواو أو منهما معا ، ويشبع هذا التوقع يهما معا بالفعل ، إلا أن التركيب (وس ي) يحل التتابع مرة أخرى ، ثم يأتي الشطران الثاني والثالث وهما منتهيان بالتتابع (و س ي) الذي يربطهما بالشطر الأول لتكوين نظام إيقاعي يصل نهايته عندما نخرج من الشطر الرابع بالتتابع غير المتوقع (س س ي).

٩ـ " إن أخطر أعداء الشعر ، عموما ، ومجموعة من الشعراء خصوصا ، أولئك الناس الذين يحملون قدرا غير معتاد من طيبة النية ، الذين يتساءلون ، (ما معنى هذا؟). هؤلاء يحاولون استلال الشكل الفكري ، بل جزء صغير منه (وهو المضمون الحقيقي ، بترتيبه المنطقي) من الكيان الكلي للقصيدة ، ذلك الكيان المكون من كثير من المقومات

المادية والروحية. هل يمكن استلال بيضة من كعكة جاهزة"[1].

ولو كانت الدلالة النهائية محصلة العمل الفني او غايته ، لانتفت الحاجة إلى ذلك العمل أصلا ، إذ ما الذي يجبرنا على إضاعة الوقت في التنقيب في عشرات الأسطر من قصيدة طويلة لنصل ، في النهاية ،إلى جملة قصيرة قد تكون واحدة من مسلمات حياتنا؟! لكن هذه ليست غاية الشعر ما دام الشعر كيانا جماليا بالدرجة الأولى.

هل يمكن ، بعد هذا ، أن نتساءل عن المعاني التي يدل عليها التشكيل الشعري أو الإيقاع أو احد أنظمته؟ نحن ، في الواقع ، نستطيع تغيير وجهة السؤال قليلا ، ونضع كلمة (دور) بدل كلمة (معنى). فما دامت القصيدة (كلاً) فقد لزم أن يكون لكل جزء من أجزائها دور في إقامة كيانها.

هناك علاقة ما بين التشكيل وبين الآثار أو الأجواء التي تخلقها القصيدة. وقد رصد هذه العلاقة الأولون والآخرون. لكنهم ما استطاعوا أن يحددوا شكلها أو القوانين التي تحكمها. فابن رشيق القيرواني ، مثلا يشبه التشكيل ، ممثلا عنده بالألفاظ ، بالجسد ويشبه الفكر والأثر ، ممثلا عنده بالمعاني ، بالروح. ويتصور الصلة بينهما هكذا ، صلة تماثل وانسجام ، فالخلل في أحدهما يترك خللا مماثلا في الآخر[2]. لكن هذه الصلة تبقى غامضة غموض حدّي المثال ، الجسد والروح ، خاصة إذا أردنا تحليل العلاقة بينهما تحليلا فيزياوياً.

ويمكن أن نجد ، في عصرنا ، من يذهب مذهب ابن رشيق كما فعل جويو[3] ، ويمكن أن نجد دارسا يرى "أننا وفي حدود إمكانياتنا المتاحة الآن لا نستطيع إلا أن نقول أن الشعراء يغيرون من موسيقاهم داخل القصيدة

---

(١) The Anatomy of Poetry: P. 10

(٢) العمدة ، ابن رشيق القيرواني: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٣٤ ، ١٠٣/١

(٣) ينظر رأي (جو يو) في: مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ص ٢١٥

لضرورات موضوعية نحاول تلمسها وكشفها ولكننا لا نستطيع الخوض في قضية ما إذا كان هذا التعبير بلائم هذه الحالة أو لا بلائمها"[1] أي أننا نستطيع الوصف ولا نستطيع التعليل.

وقد أدى غموض هذه العلاقة ببعض الدارسين إلى أن يذهب إلى أن الفصل بين التشكيل الشعري وآثاره عملية غير ممكنة لأنها ، لو عمدنا إليها ، ستضطرنا إلى التجريد واستخدام الرموز[2]. والواقع ، أن السبب في هذه النظرة ليس إلا جهلنا بحقيقة العلاقة بين عناصر الإيقاع واستجابتنا لها ، فنحن نستطيع دراسة ورقة في زهرة ، بل نستطيع اخذ مقاطع طولية وعرضية فيها ومعاينتها تحت المجهر وتحديد وظائفها التي تسديها للزهرة بدقة متناهية ، وما ذلك إلا لأن العلاقة بينهما محددة معروفة ، يمثلها سويق الورقة الذي نعرف تركيبه وتجاويفه.

ثمة نظرة كثيرا ما نصادفها في الدراسات النقدية تحاول أن تجد حلا لهذه القضية ، وقد بدت واضحة في فصل مخصص لها في كتاب للدارس (هارفي غروس). ويمكن تلخيصها في أنها ترى أن التجربة الشعرية التي تؤدي إلى خلق قصيدة ، فيها معان يمكن استخلاصها والتعبير عنها في كتابة ، يمكن أن تكون نثرية ، وفيها معان: أخرى عصية على النقل إلى كلمات وجمل ذات معان محددة. ووظيفة التشكيل الإيقاعي هي القيام بهذه المهمة ، أي نقل تلك المعاني وتوصيلها ، أو أن الإيقاع يخلق مستويا جماليا ـ على حد تعبير هارفي غروس ـ يمكن أن تبسط فوقه المعاني[3].

وينادي بمثل هذه الفكرة آخرون غير (غروس) ، ومنهم (بيرتون) الذي يرى أن الحكم على التشكيل الإيقاعي في قصيدة ما يتوقف على مقدار الانطباع

---

(١) دير الملاك ، د. محسن اطيمش: وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، د. ط ، ص ٣٠١.

(٢) الاسس الجمالية في النقد العربي: ص ٢٢٢

(٣) See Sound and Form in Modern Poetry: Harvey Gross: The Yniversity of Michigan, 1964, P P. 10- 21

العاطفي الذي يستطيع ذلك التشكيل توصيله[1]. ويرى (جويو) أن التشكلات الإيقاعية تنقل العاطفة إلى المتلقي بما يشبه العدوى المرضية ، فإذا "سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى على هذا لإيقاع عينه[2].

وهناك وجهتا نظر مختلفتان في تفسير العملية الذهنية التي تحدث أثناء قراءة الشعر - تلك العملية التي يكون التشكيل الإيقاعي ابرز المنبهات التي تثيرها - ويتبنى رتشاردز إحداهما ، فهو يرى أن للإيقاع تأثيرا يشبه تأثير التنويم المغناطيسي ، "فنحن نجد هنا إلى حد ما الكثير من الأعراض المميزة لبداية التنويم: ومنها زيادة الحساسية والحيوية والقدرة على استقبال الإيماء وتحديد حقل الانتباه وفروق واضحة في إثارة مشاعر التصديق"[3].

وتتمثل وجهة النظر الاخرى عند (جويو) الذي يرى في إيقاع الشعر ، وهو المعبر عن الانفعال ، "وسيلة لتركيز ذهن السامع حول هذا الانفعال بلا كبير جهد. فاللغة الموزونة المنتظمة تحقق اقتصادا في الانتباه والجهد العقلي"[4] ولقد كأن هذان الرأيان متمثلين في يوم ما في فكر رجل واحد مع زيادة قليلة عليهما. فقد كأن (وورد زوورث) يرى أن للإيقاع أثرا ثلاثيا: عقليا وجماليا ونفسيا[5]. إذ يمكن تقريب الأثر العقلي من فكرة (جويو) في التركيز ، وتقريب الأثر الجمالي من فكرة ريتشاردز في الأثر التنويمي للإيقاع ، وزيادة الأثر النفسي عليهما ، وقد كأن (وورد زوورث) يعني به تناغم الإيقاع مع مظاهر الحيوية في الإنسان كالمشي والتنفس والنوم ونبض القلب[6].

---

(١) The Criticism of Poetry: P.44

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصر: ص ١٦٨.

(٣) مبادئ النقد الادبي: ص ١٩٩

(٤) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ص١٦٨

(٥) الاسس الجمالية في النقد العربي: ص ١٦١

(٦) نفسه: ص٣٦١

ونـرى أن الإيقاع يسـهم في إنتاج جـزء كـبير مـن استجابتنا للقصـيدة ، كمـا تسـاهم الألـوان ونسـبها في الجـزء الأكـبر مـن اسـتجابتنا للوحـة. ولكـن كيف يقوم الإيقاع بهذه المهمة؟

يلخـص النفسـاني "حركـة الشـاعر إذ ينـدفع هكـذا ، في مجموعـة مـن الوثبات تصل بينها لحظات كفاح (.....) فهـذه لحظة تبـزغ فيها أمام الشـاعر عدة أبيات دفعة واحدة ، مما يدفعه إلى الإسراع في كتابتها خشـية أن يضـيع احدها. وقد يكتب آخرها قبل أولها"[1] وعلى هـذا تكـون الأنظمـة الإيقاعيـة جزءا من هذه الوثبات التي ينتجها لا وعي الشاعر ، مما يدل على أن هناك علاقة ما تربطها بالتجربـة. لكـن تحديـد هـذه العلاقـة وتنظيم جـداول بمعـاني كـل نظـام إيقـاعي امـر غـير ممكـن لسـبب بسـيط هـو أن كـل نظـام إيقـاعي يسـتمد دلالتـه مـن مكانـه في التجربـة الجديـدة ، ولـيس لـه أي دور محـدد سلفا ، او أن تحديد دوره جزء من العملية التشكيلية.

وإذا كنـا نطلـق علـى انفعالاتنـا أسمـاء تبـدو سـهلة محـددة ، كـالفرح والفزع والحزن والحب والحقد ، فأن هذه الأسماء لا تعدو كونها واحـدة مـن خدع اللغة التي تيسر بها حياتنا فأن كـل واحـد مـن هـذه الانفعـالات ، في الحقيقة ، حقـل معقـد مـن العواطـف ، "ويختلـف السيكولوجيون في وصـف هـذه الظـاهرة وتفسـيرها ، لكنـهم يتفقـون علـى اعتبارهـا حالـة معقـدة مـن حـالات الكـائن الحـي ، تنطـوي علـى تغـيرات جسـمية ذات طـابع واسـع النطـاق علـى صـعيد التـنفس والنـبض وإفـراز الغـدد." [2] وهـذا التعقيـد في حقيقـة التركيبـة النفسـية يجعلنـا نشـك في إمكانيـة وجـود مـوقفين انفعـاليين متطابقين ، إذ مـن يـدريك أن مـا تشـعر بـه أنـت وتسـميه فرحـا ، في موقـف

---

(١) الاسـس النفسـية للابـداع الفـني في الشـعر خاصـة ، د. مصـطفى سـويف: دار المعـارف القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٩ ، ص٢٩١.

(٢) موسوعة علم الـنفس ، د. اسعد رزوق: المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر ، بـيروت ، ط١ ، ١٩٧٧ ، ص٣٢٩.

انفعالي مررت به ، هو نفسه الذي يشعر به غيرك في موقف مشابه ، ويسميه الاسم نفسه؟ أليس من الممكن أن تكون تركيبة انفعالك أنت مختلفة في بعض عناصرها ، في الأقل ، عن تركيبة انفعاله؟ بل أليس هذا هو الأرجح؟ وسيكون هذا مدعاة لاختلافكما في صورة تعبيركما عن هذا الانفعال. وكذلك يتشكل الإيقاع في الشعر بتأثير تشكل الانفعال النفسي ، إذا كان احد وسائل التعبير عنه.

لنتصور مجموعة من الأطفال في إحدى الرياض ، وضع أمام كل منهم صندوق فيه عدد من القطع الخشبية الملونة المختلفة الأشكال ، منها الهرمي والموشوري والمكعب والمخروطي ، على أن ما في صندوق كل منهم مشابه ومساوٍ لما في صناديق الآخرين ، ثم طلب إليهم أن يشيدوا من هذه القطع بيوتا يتصورها خيالهم. هذا الموقف يشترك مع موقف الشاعر الذي يعكف على كتابة قصيدة جديدة بعاملين ، فهو عمل إبداعي أولا وهو عمل تركيبي ثانيا.

لا يمكن في هذه الحالة ، أن نتصور أن اثنين من الأطفال سيشيدأن بيتين متشابهين تمام التشابه. كما أن الأشكال المحتملة للبيت عصية على الإحصاء وكلما ازداد عدد القطع المحددة للبناء ، ترجح احتمال التنوع ، على الرغم من تشابه الظرف الخارجي المحيط والمادة المتاحة والموضوع المقترح. إن قطعة معينة من القطع الخشبية يمكن أن تكون قد أخذت وظائف متباينة في كل نموذج من النماذج. فما بالك بحال الشاعر وهو يقف أمام خيارات لا محدودة توفرها المادة اللغوية الهائلة والإرث الشعري الكبير؟

الفصل الأول

عروض الشعر العربي
وأوزان الشعر العراقي الحديث

. التقاليد الموروثة.

. عروض الشعر الحديث وقواعد الخليل.

. ظواهر فنية في أوزان الشعر العراقي الحديث.

. خاتمة.

ملاحظات فنية

استخدمنا في هذا الفصل عددا من الرموز التي رأيناها ضرورية للتعبير عن الأفكار المعروضة فيه وهي:

+ : حرف متبوع بحركة

- : حرف ساكن

أ : + -

ب : + + -

ج : + + + -

د : + + + + -

× : حرف ساكن في آخر السطر الشعري

(م) : سطر مدور

١ـ التقاليد الموروثة

من الصعب تحديد أولية الشعر تحديدا قاطعا ، لا خلاف فيه ، وكل ما يمكن فعله في هذا الميدان ، ليس إلا وضع افتراضات نظرية ، ومحاولة تلمس أدلة عقلية تبرهن صحتها. لكن شيئا ، في الشعر ، غريبا يميزه عن غيره ، ويثير حيرة كبيرة ، هو الوزن.

وتكمن الغرابة في أن الشعر وجد موزونا أينما وجد ، ولا يمكن الركون إلى افتراض أن امة بعينها اكتشفت هذه الميزة في لغتها ، وأن الأمم الأخرى قلدتها ، لأن صعوبة تحديد أولية الشعر تدل على انه قديم يضرب في عصور كانت وسائل الاتصال فيها معدومة بين الشعوب المختلفة ، فضلا عن أن امة معينة أقامت حضارات ظلت منعزلة عن غيرها ردحا طويلا من الزمن كالصين ، فكيف يتسنى للوزن أن يتخطى المكان ويسود في لغات الإنسان؟

كيف يمكن إذن تعليل هذه الظاهرة الإنسانية التي تشترك فيها كل الأمم على اختلاف مشاربها ومراتبها في السياق الحضاري؟ إن أي تعليل لا بد له ، لكي يكتسب درجة معقولة من الإقناع ، أن يشير إلى جوانب إنسانية مشتركة ، وهناك عدد من التحليلات الممكنة التي اكتسبت هذه الصفة.

فبعض المنظرين يرى أن الشعر ، بوصفه كلاما موزونا ، قد يكون نشأ من فطرة التقليد لدى الإنسان. فقد وجد هذا المخلوق المفكر نفسه في عالم قائم على النظام فالليل والنهار ، وحركة الشمس والكواكب ، وغير هذا من الظواهر الكونية ، تتحرك داخل نظام بالغ الدقة ، بل لقد وجد هذا المخلوق في نفسه قدرا كبيرا من هذا النظام ، كالتنفس وضربات القلب والمشي. فإذا

افترض أن الإنسان كان يتعلم التكيف مع عالمه بأن يقلد حركته ، فليس يبعد أن يكون القول الموزون واحدا من طرق تقليد نظام الكون تلك[1].

ولا ترى وجهة نظر أخرى شكا في "أن الوزن كان من الوجهة التاريخية مرتبطا ارتبطا وثيقا بالرقص ، وفي أن العلاقة بين الوزن والرقص لا تزال قائمة حتى الآن (...) إذيتبع المقاطع التي تتألف منها (حركة) الوزن أما صورة حركية ، صور لإحساسات الرقص ، وأما (...) حركات صورية أو شروع في الحركات"[2]. ويمكن القول ، فضلا عن هذا ، أن الرقص والشعر اجتمعا في فجر التاريخ بوصفهما من وسائل عبادة الآلهة.

أما أولئك الذين يحاولون إقامة افتراضاتهم على أسس علمية محضة فيعللون الأوزان الشعرية اعتمادا على علم الأعصاب ، فهم يرون أن "من الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعاني انفعالات قوية"[3] وهكذا يكون الشعر موزونا موقعا ما دام لغة تنتج عن الانفعال ، وهم يرون "أننا نستطيع أن نفهم ما يحدث ـ للشاعر ـ على ضوء ما رأيناه يحدث للإنسان العادي. الذي ربما لا يعرف الشعر ولا يقدر عليه لو حاوله عامدا ، حتى ليقترب من أوزان الشعر حين تهزه العاطفة القوية. وهذا هو المصدر الحقيقي للوزن الشعري ، وليس شيئا غيبيا غامضا يتنزل على الشاعر من سماء مجهولة فيفرده عن البشر"[4].

ونرى أن الوزن في أية لغة ، هو طريقة للعد يحقق بها الشاعر انسجامه مع الطبيعة به ، ويشكل العد مصدر متعة للإنسان فضلا عن كونه طريقة من طرق تيسير تعرّف الأشياء ، واستيعابها. ولعل اختراع الساعة يقدم لنا واحدة من خدع العد التي ابتكرها الإنسان ، فهي تحايل على الحقيقة

---

(١) Poetry and Poetics: P. 497

(٢) مبادئ النقد الادبي: ص ٢٠٠.

(٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ص ١٦٦.

(٤) قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي: مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧١ ، ص٣٧.

يقسم الزمن على وحدات خيالية يمكن عدها ، من اجل التغلب على امتداد الزمن اللامتناهي ويكون الوزن ، بهذا المعنى ، بمثابة عداد أو ساعة توقيت تشير إلى بدء التجربة وتناميها ، ثم تلاشيها وانتهائها.

أن حقيقة كون الوزن ظاهرة إنسانية شاملة تجعلنا لا نطمئن إلى الرأي الذي يقدمه بعض الدارسين حول نشأة الأوزان العربية ، فيحاولون ربط الشعر بالحداء الذي يتغنى به البدوي وهو يتنقل في أرجاء الصحراء ، ويرون أن (الرجز) بصعوده وهبوطه يشبه حركة الجمل ، وهو لذلك أول الأوزان التي نظم عليها العربي ، عندهم ، ومنه نشأت البحور الأخرى[1]. فلا يمكن أن يكون الحداء والسفر الجماعي في قوافل قد نشأ في الصحراء إلا بعد أن صارت اللغة أداة لها كفايتها للتفاهم. ولا تبلغ اللغة هذه المرحلة ـ كما نرى ـ إلا ويكون القول الموزون قد ظهر فعلا.

وإذا كان الأساس النظري لوزن الشعر واحدا في كل اللغات ، وهو بناؤه على النظام والتكرار ، فانه يختلف في الأساس الفيزيائي لحركيته من لغة إلى أخرى. فهناك أنظمة متعددة يمكن أن يقام عليها الوزن الشعري مثل المقطع والكم والنبر والنغم. بيد أن الأساس الذي تقوم عليه الأوزان العربية ما يزال مثار خلاف وجدل. ولا يمكن بحث الوزن بوصفه نظاما إيقاعيا تشكيليا ما لم يكن من الممكن الوقوف على مكان راسخ وسط هذا الخلاف ، وبخاصة حين يكون الهدف وصف حركية نظام الوزن العربي بدقة.



(١) Poetry and Poetics: P. 420 وينظر كذلك الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي ، ص٣٥١ ، وحياة قلم ، عباس محمود العقاد: مكتبة غريب ، القاهرة ، د. ط ، د. ت ، ص٣٣٤.

١ـ ١ يقوم الوزن على أساس للعد (أو للنبض) يمتد على طول القصيدة. ويعتمد هذا النظام ، غالبا ، على المقابلة بين عنصرين مختلفين أو الموازاة بين عناصر متشابهة ، ويمكن تمييز أربعة أنظمة أساسية للأوزان الشعرية هي:-

١. ١. ١. **النظام المقطعي:** وهو ابسط الأنظمة الوزنية وعماد التسوية بين ابيات القصيدة بعدد المقاطع المكونة لها[١]. ويقسم البيت عادة على قسمين متساويين ولا يكون هناك أي فرق بين ترتيب المقاطع في الشعر وبين ترتيبها في النثر إلا في النظر إلى عددها واخذه بعين الملاحظة. ومن اللغات التي تعتمد هذا النظام في شعرها اللغة الفرنسية ، كما في البيت الآتي:

Je le Vis je gouges // Je pallis a le rue

إذيلاحظ انه متكون من اثني عشر مقطعا تحوي على وقفة إجبارية في الوسط تسمّى (Caesura) وهذا هو الوزن المعروف باسم (البحر الاسكندري) الذي كتب عليه اغلب الشعر الفرنسي ، ويمتاز هذا النظام في الوزن بحاجته الماسة إلى القافية التي تحدد نهاية البيت[٢].

١. ١. ٢. **النظام الكمي:** يقوم هذا النظام على أساس المقابلة بين نوعين من المقاطع ، طويل وقصير ، إذتصنف كل مقاطع اللغة التي تعتمده على هذين الصنفين ، ولا ينظر في هذا التصنيف ، طبعا ، إلى الفروق الدقيقة في أطوال المقاطع ، وإنما يكتفي بالفرق البين. فلو اتخذنا (تك) مثالا للمقطع القصير و (تاك) مثالا للمقطع الطويل أمكننا أن نتصور تشكلات كمية مثل:

---

(١) المقطع: هو دفعة من الأصوات يتوسطها صوت عال (قمة) وتقع على جانبيه أصوات ضعيفة ، ويمكن تمييزه فسيولوجيا ، فهو ينتج من دفعة صدرية واحدة. ينظر للاستزادة دراسة الصوت اللغوي: ص ص ٢٤٠ــ ٢٤٣ وموسيقى الشعر ، د. ابراهيم انيس: دار القلم ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢ ، ص١٦١.

(٢) See Poetry and Poetics: P. 497

تك تاك تك تك تاك تك

ـ ﮟ ـ ـ ﮟ ـ

تك تاك تاك تك تاك تاك

ـ ﮟ ﮟ ـ ﮟ ﮟ

.... الخ

ومن اللغات التي تعتمد هذا النظام السنسكريتية والرومانية المتاخرة والفنلندية[1].

١. ١. ٣. **النظام النبري:** **"**النبر هو نشاط في جميع اعضاء النطق في وقت واحد**"**[2]. أو هو ، عند المتكلم ، جهد عضلي زائد يبذله لإبراز مقطع معين. وهو ، عند المستمع يتمثل بالعلو الذي سيكتسبه المقطع المنبور مقابل المقطع غير المنبور[3].

يتولد الوزن اعتمادا على النبر بتنظيم تشكلات من المقاطع المنبورة وغير المنبورة. ولا يؤخذ طول المقطع بعين الملاحظة في هذا النظام. ومن اللغات التي تعتمد النبر في أوزان شعرها الانجليزية ، فالبيت الآتي ، وهو من شكسبير:

ﮟ ـ ﮟ ـ ﮟ ـ ﮟ

Honour / riches / marriage / blessing

يتكون من أربع تفعيلات من بحر (تروكي) ، وكل منها مؤلفة من

---

(١) Ibid: P. 498

(٢) الأصوات اللغوية ، د. ابراهيم انيس: مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٧٥ ، ص١٦٩.

(٣) ينظر دراسة الصوت اللغوي: ص ص ١٨٦- ١٨٨.

مقطع منبور يتلوه مقطع غير منبور[١].

١. ١. ٤. النظام النغمي: النغمة هي درجة الصوت ، وتقابل ما يعرف بالاصطلاح الموسيقي (Pitch). فالفرق بين نغمة (دو) ونغمة (ري) في مقام موسيقي واحد. هو فرق في الدرجة. ويتشكل الوزن حسب هذا النظام بتكوين تشكيلات من نغمات صاعدة وأخرى هابطة ، ولعلّ اللغة الصينية أوضح مثال على اللغات التي تعتمد هذا النظام[٢].

۞ ۞ ۞

١. ٢. يقول (ادوارد سابير): "ادرس النظام الصوتي والصفات الحركية لأية لغة ، نتمكن من معرفة أي نوع من النظم استطاعت أن تطور ، أو إذا ما لعب التاريخ دورا في تطورها ، أي نوع من النظم يمكن أن تطور يوما من الأيام"[٣]. وهذه العبارة القصيرة تمثل المفتاح الذي لا بد من امتلاكه قبل الشروع في فتح مغاليق أي نظام للوزن.

إن الصفات اللغوية التي تبنى عليها أنظمة الوزن كالنبر والنغم والكم ظواهر لغوية عامة لا تكاد تخلو منها لغة[٤]. ومع هذا لا يمكن أن تتعدى أسس النظام الوزني في اللغة الواحدة. ويمكن التدليل على ذلك بتجارب قام بها شعراء انجليز لنظم شعر كمي تارة ومقطعي أخرى باللغة الانجليزية لكن هذه التجارب ولدت ميتة. بحيث يمكن عد القصائد التي كتبت منها

---

(١) See Poetry and Poetics: P. 498

(٢) See Ibid: PP. 120-121 وينظر للاستزادة حول مفهوم النغمة دراسة الصوت اللغوي: ص ص ١٩١-١٩٤.

(٣) Language, An Introduction to the Sudy of Speech, Edward Sapir: A Harvest Book, London, 1949, P. 230

(٤) موسيقى الشعر العربي ، د. شكري محمد عياد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٨ ص٣٦.

على أصابع اليد والنظر إليها على أنها تجارب قصد منها إظهار البراعة لا أكثر من ذلك(١).

كيف ، إذن ، تختار لغة ما أساس نظامها في أوزان الشعر؟ إن الوزن ، في الواقع ، "في أية لغة من اللغات يبنى على الصفة الأبرز ، أو الخاصية الغالبة في مقاطعها"(٢). وهذه الصفة تكون أكثر الصفات الحركية ثباتا فيها(٣).

لقد بني الوزن في الانجليزية على النبر لأن النبر فيها عنصر فونيمي يؤثر في المعنى "ففي كلمات مثل comedown , extract, refound لا يوجد ما يميز بين الاسم والفعل سوى موضع النبر"(٤). بل إن المستمع إلى متحدث بهذه اللغة عن بعد لن يسمع إلا الأجزاء المنبورة من كلماته.

واتخذ النظام الوزني في الفرنسية الطريقة المقطعية لأن هذه اللغة تنطق بشكل دفعات من الكلمات تتألف كل منها من عدد من المقاطع ، ويغلب أن يكون تمييز كل مقطع من غيره محسوسا ، بحيث يكون المقطع وحدة صوتية مستقلة(٥).

وينبني وزن الشعر الصيني على التوليف بين النغمات الصاعدة والهابطة لأن النغمة في هذه اللغة عنصر يسهم إسهاما فاعلا في تحديد معاني كلماتها ، إذ يمكن أن نجد كلمة تنطق بأربع نغمات لتعطي أربعة معان مختلفة من غير

---

(١) See Poetry and Poetics: 497-498, also see The New Encyclopaedie Britanica, Micropaedie, Chicago, 1975, Vol. 15.p. 69

(٢) موسيقى الشعر العربي: ص ٣٦.

(٣) Encyclopaedie of Islam: London, 1960, Vol. I. P. 669

(٤) Language: P. 79

(٥) موسيقى الشعر العربي: ص ٣٢.

أن يتغير أي من أصواتها الصحيحة أو المعتلة ، فكلمة (ta) تعني (يرفع) إذا نطقت بنغمة مستوية ، و (يتخلل) إذا نطقت بنغمة صاعدة ، وتعني (يضرب) عندما تنطق بنغمة هابطة صاعدة ، بينما تعني (عظيم) إذا نطقت بنغمة هابطة[1].

١ـ ٣ـ ليس هناك بين دارسي العروض العربي من ادعى بناءه على الأساس المقطعي أو النغمي ، ولذلك ، ليس هناك ما يسوغ الدخول في مناقشة تساق فيها الأدلة ـ وإن كان ذلك ممكنا ـ على عدم قيام الأوزان العربية على احد هذين الأساسين. ولكن لا بد من مناقشة قضيتي النبر والكم. فهذان هما الأساسان اللذان اختلف على دورهما في كيان الوزن العربي.

١ـ ٣ـ ١ـ يمكن الإشارة إلى أربعة أبحاث رئيسة رأت للنبر دورا في العروض العربي. وأول هذه الأبحاث بحث المستشرق (جويار) الذي نظر إلى أوزان الشعر العربي على إنها مبنية بناء شديد الشبه بالبناء الموسيقي ، فهي تقوم على النبر والكم معا. إذ يمكن أن يقسم كل بحر على أقسام متساوية تشبه (البارات)[2] في المدونة الموسيقية ، ويضم كل قسم أربعة مقاطع يكون أولها منبورا نبرا قويا والثالث منبورا نبرا ثانويا ، بينما يبقى المقطعان الثاني والرابع من غير نبر. وقد وضع (جويار) مخططا لكل بحر من البحور الخليلية يوضع فيه ترتيب (باراته) ومواقع النبر عليها. ويلاحظ أن تلك المخططات كتبت بشكل مدونات موسيقية من الوزن ٤/٤ ، فمخطط بحر الطويل هو:

I II I II I II I II

س ب ا س ب س ـ ـ ا ب س ـ ـ ا ب س ـ ـ ا ب

---

(١) دراسة الصوت اللغوي : ص ١٩٢.

(٢) ينظر القسم (٢) من المدخل.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والعلامة (||) تمثل النبر القوي ، و (|) تمثل النبر الضعيف ، بينما تمثل العلامات (ـ ب س) المقطع القصير والمقطع الطويل والمقطع الطويل على التوالي[1].

أما البحث الثاني فهو بحث المستشرق (فايل) الذي يمكن أن نخلص منه إلى أن كاتبه يرى أن الشعر العربي مبني على الكم والنبر معا. وأن النبر يقع على أماكن محددة في كل بحر على مسافات متساوية ، فهو يدخل دائما على السبب الخفيف الذي يكون جزءا من وتد مفروق أو مجموع. ويعتقد (فايل) أن الخليل كان متنبها إلى هذا ، وأن دوائره مصممة على أساس موقع النبر. ففي دائرة (المؤتلف) مثلا ، وهي تضم الوافر والكامل ، تتطابق علامة النبر التي تقع على السبب (فا) من (مفاعلتن) في الوافر مع علامة النبر التي تقع على السبب (لن) من (متفاعلن) في الكامل[2].

ووصل د. محمد مندور إلى نتائج شديدة القرب من نتائج (فايل) في بحثه له عن أوزان الشعر العربي ، فهو يرى أن التجوزات التي تؤدي إلى إنقاص أو زيادة بعض التفاعيل دون غيرها ، من غير أن ينكسر الوزن تعني أن الكم وحده لا يقيم الوزن ، إذ لو صح ذلك لاختلّ الوزن عند اختلال تساوي التفاعيل. لذا بحث د. مندور عن أساس آخر للوزن سمّاه الارتكاز ـ يعني النبر ـ وهو يعتقد أن الارتكاز يتردد على مسافات متساوية من البيت الشعري إذ يقع دائما على المقطع الطويل من الوتد المجموع الذي يسميه (النواة الإيقاعية)[3].

---

(١) تعذر علينا الحصول على بحث (جويار) فاعتمدنا على عرض له في: موسيقى الشعر العربي: ص ص٦٨-٨٤.

(٢) See Encyclopaedie of Islam: Vol. 1, p. 670

(٣) ينظر: في الميزأن الجديد ، د. محمد مندور: مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط٢ ، د. ت ، ص ص ١٨٢- ١٩٣.

والبحث الرابع هو الفصل الثالث من الباب الرابع من كتاب د. محمد النويهي (قضية الشعر الجديد) الذي أوقفه على حديث مفصل عن بحر الخبب أو المتدارك متخذا من قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا) أنموذجا للتطبيق. وفكرة د. النويهي تتلخص في انه يرى أن الأوزان الخليلية مبنية على الكم لكنّ هذه الأوزان رتيبة مملة ، ويقرر أن الشعر العربي يسير باتجاه نظام نبري ، يباركه هو ويتمنى أن يشيع وينتشر. وهذا النظام يعتمد على بحر الخبب الذي دخلت تفعيلاته علتا القبض والإضمار (فَعْلن) ، لأن النويهي يرى أن الإيقاع لا يمكن أن يتكون من مقاطع طويلة كلها (تن تن تن تن ....)! ولذلك لا بد من دخول النبر على بعض هذه المقاطع ليكون الإيقاع ، وهكذا تتكون أوزان نبرية قابل الدارس اثنين منها بالداكتيل والانابيست الانجليزيين[1].

إن مجرد اختلاف الدارسين على دور النبر في الوزن العربي ، يجعل الشك في حقيقة هذا الدور يتسرب إلى نفوسنا ، بل إن قواعد النبر ذاتها مختلف عليها في اللغة العربية. فبينما يحدد (جويار) مواضع النبر اعتمادا على تركيب البيت الشعري ـ كما اشرنا إلى ذلك ـ يربط (فايل) النبر بالوتد ، ويحدد د. ابراهيم انيس مواضع النبر اعتمادا على عدد مقاطع الكلمة[2].

نحن نجد ، في الواقع ، أن تمييز المقاطع المنبورة في حديث نسمعه باللغة العربية أمر ليس باليسير ، فالنبر فيها خافت[3]. وقد بيّنت دراسة مختبرية أن العرب يختلفون في أدائهم اللغة الفصيحة من حيث مواضع النبر باختلاف لهجاتهم "وحتى القراءات القرآنية لم تسلم من الاختلاف في النبر بالرغم (كذا) من محافظة المسلمين وتحريهم في قراءة القرآن الكريم"[4].

---

(١) ينظر: قضية الشعر الجديد: ص ص ٣١٠ـ ٣٣٨.
(٢) الأصوات اللغوية: ص ١٧٢.
(٣) موسيقى الشعر العربي: ص ١١٢.
(٤) النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، علي يونس: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٨٥ ، ص ٢٢ ، و ص٢٥.

وعلى الرغم من هذه الاختلافات لا يجد الناطقون بالعربية صعوبة في التفاهم بينهم ، بل لا يشعرون في الغالب ، بفوارق النبر في نطق الكلمات. وهذا أيسر دليل على انعدام دور النبر في تحديد معنى الكلمة العربية ، وفقدانه ، بالتالي ، الأهلية التي تجعله صالحا لأن يكون أساسا للوزن.

إن الوزن لا يبنى إلا على صفة حركية ثابتة واضحة في اللغة ، إذ لو كان للنبر دور في الوزن لأدت الاختلافات المشار إليها إلى أن يحس أحدنا بانكسار وزن الشعر الذي كتبه غيره وهو يراه موزونا على وفق طريقة نبره للكلمات ، أما أن يقال أن للنبر دورا في تلوين الوزن وتنويعه[١] ، فهذه قضية قضية أخرى خارجة عن مجال بحثنا هذا.

١. ٣. ٢. الرأي الغالب في تفسير الأوزان العربية هو الذي يعدها أوزانا كمية تعتمد على تنظيم تشكلات من مقاطع طويلة وقصيرة. حتى أن الدارسين الذين أرادوا إيلاء النبر أهمية ما لم يستطيعوا التخلي عن فكرة الكم كما تبين مما سبق. ومن الدراسات التي ركزت على هذه الفكرة كتاب (موسيقى الشعر العربي) للدكتور شكري محمد عياد ، الذي يرى أن الأساس الكمي هو الاليق بالشعر ، على حد تعبيره ، لأنه يمثل تناسبا حقيقيا في الزمن[٢]. وكذلك فعل د. إبراهيم أنيس في (موسيقى الشعر) ، فوضع مخططات للبحور الخليلية توضح كيف يتشكل كل منها من مقاطع قصيرة وطويلة[٣].

يرى القائلون بمبدأ الكم أن الأوزان العربية تتألف من ثلاثة أنواع من المقاطع[٤]:

١. المقطع القصير الذي يتكون من صوت ساكن + صوت مد قصير

---

(١) ينظر موسيقى الشعر العربي: ص ٤٩.

(٢) ينظر نفسه: ص ص ٢٦-٥٢.

(٣) ينظر موسيقى الشعر: ص ص ١٦٧- ١٧٨.

(٤) نفسه: ص ١٦٢.

(حركة) مثل (لِ).

٢. المقطع المتوسط الذي يتكون من صوت ساكن + صوت مد طويل أو صوت ساكن + صوت مد قصير+ صوت ساكن ، ومثال الأول (ما) ومثال الثاني (عَن).

٣. المقطع الطويل الذي يتكون من صوت ساكن + صوت مد طويل + صوت ساكن مثل (فيلْ) ، أو صوت ساكن + صوت مد قصير + صوت ساكن + صوت ساكن وهو قليل نادر مثل (بَرْدْ) فتفعيلة الوافر (مفاعلتن) ، مثلا ، مؤلفة من توالي مقطع قصير (مُ) فمقطع متوسط (فا) فمقطعين قصيرين(عَ لَ) فمقطع متوسط آخر (تُنْ).

وعلى الرغم من أن فكرة الكم تبدو أكثر الأفكار قبولا في تفسير الوزن العربي ، نرى أن عددا من الاعتراضات يمكن أن يوجه إليها. أولها أن الفكرة مبنية على أساس أن الكم ظاهرة حركية ثابتة في اللغة العربية ، فهي تجري وراء النظرية القديمة التي ترى أن الحركات أبعاض الحروف أو هي حروف صغيرة[1]. فالفرق بين كلمة (بدأ) وكلمة (بادأ) ، حسب فكرة الكم ، فرق في الطول لا غير[2]. والواقع "أن الخلاف بين صوتي المد الطويل والقصير ليس خلافا في الدرجة والكمية فقط ، بل هو خلاف في الكيفية أيضا"[3] ، ولعل هذا أوضح ما يكون في الخلاف بين الفتحة والألف ، إذ لو اطلنا الفتحة بعد الذال في (ذهب) فإن الكلمة لن تصبح (ذاهب) بل ستبقى على ما هي عليه ، سوى أن الفتحة ستكون فتحة

(١) الخصائص ، ابن جني: تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٥٢ ، ٢/ ٣١٥.

(٢) الأصوات اللغوية: ص٣٨.

(٣) في الأصوات اللغوية ، دراسة في أصوات المد العربية ، د. غالب المطلبي: دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٤ ، ص ٣٨.

طويلة ، إذا جاز لنا أن نسميها هكذا[1].

ثمة اعتراض آخر على نظرية الكم يأتي من ملاحظة أن هذه النظرية تساوي بين مقاطع ليست متساوية في حقيقتها. فكلمة مثل (حازِمْ) مؤلفة من مقطعين متساويين كلاهما متوسط حسب التفسير الكمي للوزن. ولكن حقائق التحليل المختبري للصوت تثبت خطأ هذا الاعتقاد فضلا عن إحساسنا الطبيعي باختلاف طوليهما. فالمقطع الأول (حا) يتألف من صوت احتكاكي (ح) يستغرق ما يقرب من (٢ ،٠) من الثانية ، وصوت مد طويل (ا) يستغرق (٣٥ ،٠) من الثانية ، أي أن الاستغراق الزمني لهذا المقطع يساوي (٠,٥٥) من الثانية. إما المقطع الثاني فيتألف من صوت ترددي (ز) يستغرق (٠,٠٦) من الثانية وصوت شفوي وقفي (م) ، يستغرق (٠,٠٥) من الثانية ، فيكون طوله (٠,١١) من الثانية ، فهو خمس المقطع الأول وهذا فرق بيّن لا يمكن غض النظر عنه[2].

ولم نطلع على بحث في العروض العربي يقطع في كون الشعر العربي كميّا خالصا ، بل إن اغلب الباحثين يتركون مجالا للشك في مقولة الكم. فالدكتور إبراهيم أنيس يرى أن "موسيقى الشعر لا تبرز ولا تحدث أثرها في النفوس إلا مع الإنشاد ، والإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل اتصالا وثيقا بنغمة الكلام في الصعود والهبوط"[3]. وهذا الشيء يسميه أنيس (التنظيم) ويقول: "أما الأمر الذي لا يزال يحيرنا ، فهو تسوية أهل العروض في حشو البيت بين مقطعين متوسطين احدهما مفتوح والآخر مغلق مثل قولهم (ما) تساوي (من) ... في حين أن الدراسة

---

(١) نعتمد في هذا المثال على احساسنا الشخصي.

(٢) اعتمدنا في حساب الزمن قيم الحدود العليا كما وردت في: دراسة الصوت اللغوي: ص٣١٣.

(٣) موسيقى الشعر: ص ٣٨٠.

الصوتية تؤكد لنا أن مثل هذه المساواة في زمن النطق بكل نوع منها غير معقولة"[1]. والواقع ، أن هذه المساواة لم يضعها أهل العروض بل هي موجودة في الشعر أصلا مما يجعل الركون إلى فكرة الكم في تفسير أوزانه امرأ بحاجة إلى ترو.

أما د. شكريٍ عياد فانه يقف إلى جانب فكرة الكم على سبيل الترجيح لا التأكيد. فهو يقول: "ونحن أميل إلى اعتبار اللغة العربية لغة كمية"[2]. وهو يقف جزءا كبيرا من كتابه على الحديث عن دور ثانوي يلعبه النبر ، فضلا عن الكم ، في تشكل الوزن العربي[3].



١ـ ٤ـ يقول قدامة بن جعفر: "وعلما الوزن والقوافي وإن خصا الشعر وحده فليست الضرورة داعية إليهما ، لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم"[4]. وعلى الرغم من أن قدامة يخلط في تقريره هذا بين الدراسة النظرية للوزن وبين الإحساس به فإنه يقدم قدرا كبيرا من الحقيقة. فلا ينبغي للشاعر أو متذوق الشعر أن يلم بعلم الأصوات اللغوية لكي يتمكن من الإحساس بالوزن ، بل يكون الوزن مبنيا على نظام يسهل إدراكه حتى عندما يكون تعليله العلمي معقدا وعسيرا. فكما أن الإنسان كان يعرف المطر ، مثلا ، ويعلم منافعه وأوقات هطوله قبل أن يكتشف دورة المياه في الطبيعة ، كذلك كان يعرف الوزن ويحسه قبل أن يفكر في اكتناه أنظمة بنائه.

---

(١) نفسه: ص ٣٨٠.

(٢) موسيقى الشعر العربي: ص٤٦ وينظر ص ٤٥.

(٣) نفسه: ص ص ٥٣ـ ٨٧.

(٤) نقد الشعر: ص ٩.

ومادام الإحساس بالوزن طبعا في الإنسان ، أو ، على أكثر الافتراضات تشككا ، هو قدرة يكتسبها الإنسان بالدربة والمران والألفة[1] ، فلا بد ، إذن ، أن تكون تلك الصفة الحركية الثابتة في اللغة التي تكون الهيكل العظمي للوزن ، على رأي (سابير) المتقدم ، على درجة من الوضوح تمكن من اتفاق جمهور المستمعين والقراء على سلامة النظم في قصيدة ما ، وإلا يكون الوزن ضربا من الإحساس الشخصي الذي لا يشترط فيه الاتفاق الجماعي.

يصف شاعر انجليزي لحظة ولادة القصيدة فيقول: "اشعر أحيانا - وبينما أكون مضطجعا في حالة بين اليقظة والنوم - أن تيارا من الكلمات يعبر خلال مخيلتي من غير أن يكون لها أي معنى ، لكن لها أصواتا ، أصواتا انفعالية ، إنها تذكرني بشعر اعرفه. وفي أحيان أخرى - وبينما أنا اكتب - تأخذني موسيقى الكلمات التي أحاول صياغتها بعيدا وراء تلك الكلمات ، فاشعر بإيقاع أو رقص أو حركة عنيفة لكنها ما تزال خالية من الألفاظ"[2]. ويعني هذا أن وزن الشعر شيء يمكن أن يحس به وأن يوصف من غير كلمات ومعان ، وإذا كان (سبندر) يحس هذا قبل أن تولد القصيدة ، فإننا نرى أن من الممكن استخلاص مثل هذا الإحساس من قصيدة متكاملة بعملية معكوسة.

إن حركة الوزن في لغة من اللغات تشبه التوقيع الموسيقي[3] بعض الشبه. فالوزن يمكن أن يحوّل إلى ما يشبه مدونة موسيقية لآلة إيقاعية ،

---

(١) هذا رأي د. ابراهيم انيس في: موسيقى الشعر: ص٢٠٤ ، واليه ذهبت مارجوديا بولتن ايضا في The Anatomy of Poetry: P. 31

(٢) The Making of a Poem: Stephen Spender: Green Wood Press, New York, 1973, P. 60

(٣) نحن نفرق بين الإيقاع والتوقيع ، فالإيقاع هو التقسيم الزمني المحسوس ، اما التوقيع فهو الضربات الصادرة من الآلات الإيقاعية كالطبول.

ويمكن تقليد الوزن حسب هذا التصور بأية آلة إيقاعية أو ، ربما ، بالنقر بالأصابع.

لم يكن هذا التقرير بدءا أكثر من حدس شخصي كنا نحمله ، إلا انه أمكن معالجة هذا الحدس وتطويره والتماس الأدلة له ، حتى صار نظاما له الفاعلية والقدرة على وصف كل تفاصيل حركية الأوزان العربية ، وبشكل خاص أوزان الشعر الحديث ، بطريقة شديدة الوضوح والبساطة.

تستخدم في تدوين التوقيع الموسيقي ثلاث علامات رئيسة هي() وتعني الضربة القوية (دم) و() التي تدل على الضربة الضعيفة (تك) ، والعلامة() التي تشير إلى زمن صامت مساو لزمن الضربة (سكتة). لكننا نكتفي بإحدى العلامتين اللتين تشيران إلى الضربة ولتكن() وعلامة السكتة().

ولنبدأ الآن بتطبيق هذا المبدأ على كلمات مفردة ، فكلمة international الانجليزية يمكن مصاحبة لفظها بضربتين وسكتتين هكذا:

in ter na tional

على الرغم من انها متكونة من أحد عشر صوتا. بينما نرى أن كلمة (عالمي) العربية تصاحب بثلاث ضربات وسكتتين:

عالمي على الرغم من أنها متكونة من سبعة أصوات (ع+ ا+ ل + فتحة + ميم + كسرة + ي) ، والذي نريد الوصول إليه أن الصفة التي يبنى عليها الوزن في أي لغة هي التي يمكن أن تمثل بالضربات والسكتات التي يمكن أن تصاحب حديث متحدث بنشر تلك اللغة. ففي الكلمة الانجليزية التي اتخذناها مثالا لم نجد ما نمثله موسيقيا سوى المقطعين المنبورين فيها ، بينما نلزم الصمت خلال المقطعين غير المنبورين (مع ملاحظة أن يكون اللفظ طبيعيا لا لحن فيه). بينما تكون الضربات مقابلة

(للحركات) في الكلمة العربية ، والسكتات مقابل (السواكن) فيها.

۞ ۞ ۞

١ـ ٥ـ يعد عباس محمود العقاد "الوزن المقسم بالإسهاب والأوتاد والتفاعيل والبحور خاصة عربية نادرة المثال في لغات العالم."[1] ويرد ذلك إلى سببين اثنين هما تأثير الغناء المفرد ، وبناء اللغة نفسها على الأوزان ، وهو يعني بهذا ما يفعله الصرفيون حين يضعون زنات لصيغ صرفية مختلفة.

ولو أن العقاد حاول الربط بين هذا البناء وبين مبدأ الخليل بن احمد الفراهيدي القائل أن الأوزان مبنية على الحركات والسكنات الذي تناقله العروضيون[2] ، لاستطاع تحديد هذه الخاصة النادرة المثال بدقة أكثر من هذه. هناك خاصتان تمتاز بهما اللغة العربية ، ولا نظن أن لغة اخرى تختص بهما:

١. إن الكلمات العربية لا يمكن أن تبتدئ بحرف صامت غير متبوع بصوت مد وهذه الخاصة لا تتوفر حتى في اللغات السامية الأخرى كالعبرية مثلا ، إذ يمكن أن نجد فيها كلمة مثل (   ) التي تلفظ (شنيم) وتعني (اثنين)[3].
٢. لا يمكن أن يلتقي ساكنان إلا في حالات نادرة ، ولا يجوز أن ترد مثل هذه الحالات في حشو بيت من الشعر. أما رواية المعري للبيت:
فرُمِنَ القصاص وكان النقاص (م) حتما وفرضا على المسلمينا

---

(١) حياة قلم: ص ٣٣١.

(٢) ينظر العقد الفريد ، ابن عبد ربه الاندلسي: تحقيق د. احمد امين واخرين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٥ ، ٥/ ٤٢٤. والكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي: تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٧ ، ص١٩ والقسطاس المستقيم: ص ٥٩.

(٣) الكنز في قواعد اللغة العبرية ، محمد بدر: مكتبة الهلال ، القاهرة ، د. ط ، ص ٧٤.

فإنها الرواية الشاذة التي تؤكد القاعدة بدليل اعتراض التبريزي عليها وتصحيحه البيت بابدال كلمة (النقاص) بكلمة (القصاص)[1].

ويمكن الاستنتاج من هاتين الخاصتين أن نسبة أصوات المد القصيرة (الحركات) مرتفعة في اللغة العربية عن غيرها من اللغات ، لأن أطول مقطع يمكن أن ينسج من أصواتها يتكون من ثلاثة سواكن وصوت مد قصير واحد مثل (هِنْدْ) في حالة الوقف فهي مؤلفة من (هـ + كسرة + ن + د)[2] ، بينما يمكن أن توجد في لغات أخرى مقاطع مؤلفة من ستة أصوات ساكنة وصوت مد واحد.

ويمكن إجراء عملية إحصائية بسيطة للتأكد من هذه النتيجة ، فالجدول (١) الآتي:

الصوت / النص	نسبة الأصوات الساكنة من مجموع الأصوات	نسبة أصوات المد من مجموع الأصوات	نسبة أصوات المد الطويلة من الأصوات	نسبة أصوات المد الطويلة من مجموع أصوات المد	نسبة أصوات المد القصيرة من مجموع أصوات	نسبة أصوات المد القصيرة من مجموع أصوات المد
العربي	٥٦٪	٤٤٪	٨٪	٢٠،٤٪	٣٦٪	٧٩،٦٪
الانجليزي	٦٨٪	٣٢٪	١٢،٢٪	٣٨٪	١٩،٨٪	٦٢٪

يمثل نسب الأصوات الساكنة وأصوات المد في أول ألف كلمة من كتاب (الأيام) للدكتور طه حسين[3] ، ومثلها من رواية قصة مدينتين

(١) الكافي في العروض والقوافي: ص١٨.

(٢) موسيقى الشعر: ص ١٦٢.

(٣) الايام ، د. طه حسين: دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥٤ ، ١٩٧٦ ، ١/٣-١٢.

لجـارلس دكنـز[1]. ويلاحـظ في الجـدول أن أصـوات المـد القصـيرة تشـكل في الـنص العربـي أكثـر مـن ثلـث مجمـوع الأصـوات المكونـة للنص في حـين لم تشـكل في الـنص الانجليـزي إلا خمـس المجمـوع. أي أن نسـبة هـذه الأصـوات في الـنص العربـي تقـرب مـن ضـعف مثيلتهـا في النص الانجليزي، ويمكن أن يلاحظ، أيضا، الفـرق الكـبير في نسـبة أصوات المد القصيرة من مجموع أصوات المد بين النصين.

إن النظام الذي نضعه لتفسير الأوزان العربية ووصفها يقـوم علـى هـذه النتيجـة، فـالوزن العربـي يتكـون مـن تنظـيم تشـكلات مـن الحركات و السواكن[2] بالضـبط كمـا اكتشـف الخليـل. والفـرق بين نظام الخليل والنظام الذي نحن بصدده أن النظـام الجديـد يفـرق بـين دور الحركـة ودور السـاكن في تكـوين التشـكل الـوزني. فكل حركة في بيت من الشعر تقابل ضـربة توقيعيـة، ويقابـل كـل ساكن فترة صمت، ففي بيت مثل هذا:

أرق علـى أرق ومثلـي يـأرق وجوى يزيد وعبرة تترقرق

يمكن تصور الوزن على هذا النحو:

وهكذا يبدو وزن البيـت (وهـو بحـر الكامـل) وقـد تشـكل مـن المناوبـة بـين مجمـوعتين مـن الحركـات، تضـم الأولى ثـلاث حركات، وتضم الثانية حركتين. ونحن نستخدم كلمـة (حركـة) بـدلا مـن (متحـرك) لأننـا نعـني هـذا فعـلا، فـالوزن يتشـكل مـن

---

(١) Hard Times, Charles Dickens: Heinemann, London, 1976, p. 1-4 واعتمدنا في ضبط اللفظ الانجليزي على: New Webster's Dictionary, Surjeet, Delhi, 1988

(٢) نستخدم مصطلح (الساكن) بمعناه التقليدي وهو الحرف غير المتبوع بحركة.

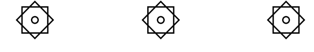
الحركات وليس من الحروف المشكلة بها، ويبدو أن إغفال هذه الحقيقة ناتج عن إغفال هذه الأصوات في الكتابة العربية[1].

أما دور الساكن فليس إلا تكوين فاصلة تحدد نهاية كل تكرار متشكل من الحركات، وإذا شبهنا الحركات بضربات طبل تكون الأصوات الأخرى بمثابة الرنين الذي يعقب كل ضربة.

وبتطبيق المصطلحات التي حددت في مدخل البحث يمكن القول أن الوزن العربي يتآلف من عدد من التكرارات البسيطة للحركات (تتابعات إيقاعية)، ينتهي كل منها بعنصر مختلف هو (السكتة) أو الساكن.

والدليل الذي يمكن تقديمه للبرهنة على صحة هذا المذهب هو أن الحركة تتمتع بقيمة ثابتة لزمن النطق بها، أما السواكن (ونعد أصوات المد الطويلة منها كما كان يفعل العروضيون القدماء) فليس لها زمن محدد بل يمكن أن يُطال بعضها إلى أي مدى يريده المتكلم، ويعني هذا أن تتابع الحركات ينطق في زمن محدد ثابت. ولو كان بالإمكان تغيير زمن نطق الحركة لاصبح قيام الوزن مستحيلا.

هذه هي الفكرة الأساسية التي ينبني عليها فهمنا لحركية الوزن العربي. وسيلاحظ القارئ، مع تنامي الفكرة فيما سياتي من الفصل، أن هذا الفهم قادر على استيعاب جميع التشكلات الوزنية، وكل ما يطرأ عليها من تغيرات مما يسمّى (الزحاف).



---

(١) اشار (جويار) إلى هذه الظاهرة، بيد أنا نختلف معه في النتيجة التي ترتبت عليها. ينظر موسيقى الشعر العربي: ص ٣٩.

٢ـ عروض الشعر الحديث
وقواعد الخليل

كثيرة هي الأدلة التي تشهد بعبقرية الخليل بن احمد الفراهيدي ، لكن العروض أبرزها ، إذ يكفي انه وضعه علما متلاحم الأجزاء ثابت الأبواب ، حتى لم يستطع احد من العروضيين بعده أن يضيف إليه أو ينقص منه ، بل لم يشكك احد في قدرة نظام الخليل على رصد أوزان الشعر العربي إلا مع ظهور بواكير الشعر الحديث ، في الربع الثاني من هذا القرن. ولم يستطع الذين وقفوا عند العروض الخليلي أن يضعوا أيديهم على نظام بديل ، فقد ظلت السيادة المطلقة له على كل كتاب في العروض العربي ، وربما تظل هذه السيادة قائمة ويظل دارس العروض مضطرا لأن يستخدم كثيرا من مصطلحات الخليل لسببين اثنين ، أما الأول فهو موضوعي يأتي من كون نظام العروض الخليلي لم يُبنَ على نية تفسير الأوزان ، فلم يكن الفراهيدي يرمي إلى تعليل الأوزان العربية ولا حاول ذلك ، وليس نظامه إلا نظاما وصفيا تعليميا في المقام الأول. وغالبا ما تبتدئ كتب العروض بالإشارة إلى انه العلم الذي يُعرف به صحيح الشعر من فاسده[1]. وهكذا كان هذا العلم رصدا دقيقا للتشكلات الوزنية قائما على استقراء كم هائل من النصوص التي عكف عليها الخليل ، معتمدا على أذن مُدربّة على تذوق الأنغام والإيقاعات ، فقد ذُكر انه ألف كتابا في الموسيقى سماه (النغم) أو (الإيقاع). ونرى انه من مضيعة الوقت والجهد أن نخصص جزءا

---

(١) ينظر العقد الفريد: ٥/ ٤٣٠. والكافي في العروض والقوافي: ص١٧.

من البحث لمناقشة خرافة سوق النحاسين[1]. والخليل وإن لم يستطع تحديد كل التشكلات المحتملة ، فقد استطاع أن يحدد اغلبها ، وبهذا يكون خطى الخطوة الأولى ، أما الخطوة التالية فهي تحليل النتائج التي توصل إليها من استقرائه ، ولم يكن هذا يشغل باله.

وأما السبب الثاني فهي سبب ذاتي يُلمَسُ في الطريقة التي بني عليها هذا النظام ، فقد وصلنا نظاما قائما على أسس رياضية ونغمية محكمة البناء تجمع إلى إحكام التركيب بساطة المبادئ.

إلا أن البحث في الجانب الآخر من الموضوع ، وهو محاولة اكتشاف الطرق التي تتشكل بها الأوزان والأسس التي تتحرك على وفقها ، ما زال مبكرا ، لم يوضع فيه أي عمل نظري يستطيع أن يحوز الاتفاق والقبول الذي حازه النظام الخليلي فنحن إذن نريد التفريق بين جانبين من الدراسة العروضية ، الأول هو ذلك التقعيد التعليمي الذي أتمه الخليل ، والثاني هو الاتجاه الذي يسعى إلى اكتشاف حركية الأوزان والقوانين التي تحكمها ، وحصر التشكلات التي يمكن أن ينظم عليها الشعر العربي ، وتعليل كثرة بعضها وانعدام أو ندرة بعضها الآخر. وتعليل ما يظهر في الوزن من ظواهر فنية.

٢. ١. ما حقيقة الساكن؟ ألا يمكن نظم الشعر على وزن يعتمد الحركة حسب؟ إن هذا ممكن من الناحية النظرية إذا ما عرف الوزن بانه تردد ظاهرة صوتية على مسافات متساوية[2]. فعبارة مثل (كبر شجرك ونضج ثمره) متكونة من خمسة عشر حرفا كلها متبوع بحركة ، ويمكن أن نقول

---

(١) ينظر الفهرست: ابن النديم ، دار المعرفة ، بيروت ، د. ط ، د. ت ، ص ٦٥. وفيات الاعيان ، ابن خلكان: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٨ ، ٢/ ١٧. وقد ناقش د. مهدي المخزومي هذه القضية في كتابه: الخليل بن احمد: دار الرائد العربي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ص ١٨٥.

(٢) موسيقى الشعر العربي: ص٥٧.

إنهـا عبـارة موزونـة لوجـود هـذه الحركـات الـتي تفصـل بينـها الأصـوات الأخـرى. ولكـن ما الـذي يحدث حين نحاول مـد احد الحـروف في العبـارة لأكثر من زمنه المعقول؟ في البيت الآتي:

بانـت سـعاد فقلـبي اليـوم متبـول   متـــيم إثرهـــا لم يبـــد مكبـــول

يلاحـظ أن أيـة محاولـة لإطالـة النـون في (بانـت) ، أو إحـدى ميمـي (متيم) ستفسد الوزن لأن الحـرف المطال سـيبدو كما لـو كـان مشـدّدا ، أي أن هـذه المحاولـة سـتؤدي إلى هـدم نظـام الفواصـل بـين تتابعـات الحركـات. ولكـن يمكـن مـد النـون في (متـيمٌ) او المـيم في (لـم) للحصـول علـى الـنغم الذي يريده المنشد ، من غير زيادة أي شيء يؤدي إلى كسر الوزن.

وإذا كان هذا الافتراض صحيحا فإن العبارة السابقة عبارة موزونـة لأن الحركات فيها ظاهرة صوتية مترددة على مسافات متساوية محـددة. إلا أن وزنا كهذا لم يـرد في الشعر العربـي ، ولا يمكـن أن يـرد فيـه. فهنـاك عـاملان يحـولان دون ذلـك ، أولهمـا أن هـذا الـوزن يبـدو كسلسـلة لا متناهيـة ، فـلا يتوقـع فيـه عنصـر الاخـتلاف أو المفاجـأة الـذي يـؤدي إلى انحـلال التتـابع. وثانيهما ندرة وقوع مثل هذا التتابع في النثر العربي.

وما دام الساكن هو الحـرف غير المتبـوع بحركـة ، فالسـكون يعـني انعـدام الحركـة ، أي أن وضعـه قبالتـها كتقابـل (الوجـود - العـدم) أو (الإيجـاب - السلب) وعند قراءة البيت الآتي:

أرانـب غـير أنهـم ملـوك   مفتحـــة عيـــونهم نيـــام

يلاحـظ أن النـون في (أنهـم) مُشَـددة ، وتعـد بمثابـة حـرفين الأول سـاكن والثاني متبوع بحركة (الفتحة) وهي تكتـب بـالإملاء العروضـي علـى شـكل نونين. ولكـن هل هـي حرفان فعـلا؟ عند نطق النـون الأولى يتصـل طـرف اللسـان باللثـة اتصـالا محكمـا يمنـع مـرور الهـواء ، ويـنخفض سـقف الفـم

ليسمح بمرور الهواء من تجويف الأنف[1]. ولكي تنطق النون الثانية تبقى أعضاء جهاز النطق في وضعها وكذلك يبقى اندفاع الهواء من الرئتين عبر الأنف. فما يحدث ، في الحقيقة ، ليس سوى إطالة نطق النون ، ولو كان بين الأولى والثانية أي فاصل ، إذن ، لاضطر المتحدث إلى تغيير وضع اللسان لإنتاج الفاصل ثم إعادته ثانية إلى مخرج النون.

والتاء في (مفتحة) مشددة أيضا ، وهو صوت انفجاري ينطق بغلق مجرى الهواء غلقا تاما ثم إطلاقه من بين طرف اللسان ومنبت الأسنان في اللثة[2]. والذي يحدث حين ننطق كلمة (مفتحة) هو حبس الهواء في التاء الأولى ثم الانتظار قليلا وإطلاقه في الثانية.

في كلتا الحالتين لا ينطق المتكلم حرفين بل حرف واحد طويل. ويمكن الإفادة من حالة التشديد هذه لاثبات أن ما يفعله الساكن ليس إلا إطالة الزمن بين تتابعين من الحركات ، ومن هنا تنعدم وظيفة الساكن إذا ورد في بداية الكلام إذ لا يكون مسبوقا بتتابع يحدد نهايته ، وقد استغلّ عبد الوهاب البياتي هذه الظاهرة في الاسطر الآتية[3]:

١. قلت شبابي ضاع في المقابر
٢. والكتب الصفراء والمحابر
٣. من بلد لبلد مهاجر
٤. انتظرت في كل مقاهي العالم الكبير
٥. قلت اراها في غد ـ وخانني التقدير

يلاحظ أن السطر (٤) يبتدئ بساكن ، لأن الهمزة همزة وصل ساقطة من اللفظ ، ولا يمكن أن يستقيم الوزن إذا عدت همزة قطع. وقد أهملت

---

(١) دراسة الصوت اللغوي: ص٢٧٠.

(٢) دراسة الصوت اللغوي: ص٢٦٩.

(٣) الموت في الحياة ، عبد الوهاب البياتي: دار العودة ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧١ ، ص١٥.

قيمة النون الساكنة ، فكأن ما يدخل في وزن السطر ليس إلا (تَظَرت في كل........)

٢. ٢. لا نعدم أن نجد في عروض الخليل شيئا مما نبحث عنه حين نريد وصف تتابعات الحركات التي تؤلف الوزن. فعند النظر إلى الأجزاء التي وضعها الخليل فإنها تبدو هكذا[١]:

أ. السبب الخفيف = متحرك + ساكن

ب . السبب الثقيل = متحرك + متحرك

جـ . الوتد المجموع = متحرك + متحرك + ساكن

د . الوتد المفروق = متحرك + ساكن + متحرك

هـ . الفاصلة الصغرى = متحرك + متحرك + متحرك + ساكن

و . الفاصلة الكبرى = متحرك + متحرك + متحرك + متحرك + ساكن

ويمكن أن نفيد من أربعة من هذه التراكيب ، هي السبب الخفيف ، والوتد المجموع ، والفاصلتان الصغرى والكبرى. أما السبب الثقيل والوتد المفروق فهما تركيبان مفتوحان فالسبب الثقيل عديم الفائدة في وصف التشكيل الوزني ، فلو أردنا تكوين تشكل وزني من السبب الثقيل (+ +) والفاصلة الصغرى (+ + + ـ) فأنه سيكون كالآتي:

+ + + + + ـ

فقد تم الحصول على تتابع جديد مؤلف من خمس حركات ومثل هذا التتابع لا يرد في الشعر[٢]. وإذا كونت منه تتابعات مع التراكيب الاخرى مثل (+ ـ) فأن بالامكان وصف هذه التتابعات بالتراكيب الاطول هكذا:

+ +   مع + ـ = + + + ـ = فاصلة صغرى

+ +   مع + + ـ = + + + + ـ = فاصلة كبرى

---

(١) ينظر العقد الفريد: ٥/ ٤٢٥ والكافي في العروض والقوافي: ص١٧.

(٢) ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص١٨ وموسيقى الشعر: ص١٧٢.

ولا يمكن تكوين تتابع مؤلف من تكرار (+ +) نفسه عدة مرات لأنه سيكون تشكلا مفتوحا لامتناهيا يستحيل وروده في العربية.

أما الوتد المفروق فلا يمكن الإفادة منه في وصف التتابعات الوزنية لأنه إذا ما وضع مع أي تركيب آخر ستضيع حدوده الحقيقية وينحل التركيب الناتج إلى أجزاء جديدة لا يكون الوتد المجموع منها:

+ ـ + مع + ـ = + ـ مع + + ـ

+ ـ + مع + + ـ = + ـ مع + + + ـ

+ ـ + مع + + + ـ = + ـ مع + + + + ـ

+ ـ + مع + + + + ـ = + ـ مع تتابع غير ممكن



٢. ٣. ١ـ هناك نظامان آخران مقترحان لوصف الوزن العربي ، لا بد من الوقوف عندهما ، أولهما الطريقة التي يقترحها د. عز الدين إسماعيل الذي يرى أن من الممكن وصف كل التشكلات الوزنية اعتمادا على عنصرين فقط هما المتحرك (+) والمتحرك المتبوع بساكن (+ ـ) ، ومن هذين العنصرين يمكن تركيب التتابعات (+ + ـ ، و + + + ـ) التي يمكن وصف جميع التفعيلات الخليلية بوساطتها. فالتفعيلة (مستفعلن) ، مثلا ، مكونة من (+ ـ) مع (+ ـ) و(+ + ـ)[1]. وهناك اعتراضان نوجههما إلى هذا النظام:

١. لا يبين النظام السبب الذي من أجله تحددت التشكلات بهذه الصور الثلاث (+ ـ ، + + ـ ، + + + ـ) من غير سواها. خاصة أن الدارس لم يحدد ضوابط لهذه الصور وترابطاتها.

٢. يعجز النظام عن وصف تشكلات معينة مثل (مستفعلن) عندما

---

(١) الشعر العربي المعاصر: ص٥٨.

تتعرض للزحاف المركب المعروف بالخبل[1] ، فتصبح (فَعَلَتُنْ) ، إذ لا يمكن القول إنها متكونة من(+)و(+ + + ـ) لأن هذا يعني إمكانية تشكل تتابعات أخرى كثيرة غير واقعية مثل (+ + + + + ـ) و (+ + + + + + ـ) ... الخ.



٢ـ ٣ـ ٢ـ يقتضينا عمل د. كمال أبو ديب ، الذي أراد له أن يكون "بديلا جذريا لعروض الخليل"[2] ، أن نقف عنده وقفة طويلة حتى نتمكن من مناقشة جزئياته جميعا ، بيد أن منهج البحث لا يتيح لنا متسعا كهذا ، لذا سيكون الحديث عنه موجزا مركزا.

يرى أبو ديب أن الأوزان العربية كلها مبنية من السبب الخفيف (فا) والوتد المجموع (علن) ، إذ يمكن أن تشكل جميع التفعيلات الخليلية من هذين الجزأين وأول ما يتشكل هو التفعيلتان (ف/علن) و (علن/ فا = فعولن) ، ويقيم البحث على فرضيتين هما:

أـ هناك بحران أحدهما مكون من تكرار (فا/ علن) هو المتدارك ، والآخر مكون من تكرار (علن/ فا) وهو المتقارب ، يعدهما أبو ديب التشكلين الأساسيين للأوزان العربية.

ب ـ يمكن وصف البحور الستة عشر جميعها باستخدام (فا/ علن) و (علن/ فا) وحدها.

وهو يسمي كل من (فا) و (علن) نواة إيقاعية ، ويسمي التشكل

---

(١) الخبل: زحاف مركب من (الخبن) وهو إسقاط الثاني الساكن ، و(الطي) وهو إسقاط الرابع الساكن. الكافي في العروض والقوافي: ص١٤٤.

(٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د. كمال ابو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٧ ، وقد ذيل عنوأن الكتاب بالعبارة (نحو بديل جذري لعروض الخليل).

الناتج من تركيبهما (وحدة إيقاعية) ، والتشكل الناتج من تكرار الوحدات الإيقاعية تشكلا إيقاعيا.[1]

ثم يعطي الباحث قيمة (١) للنواة (فا) وقيمة (٢) للنواة (علن) ، ويقسم البحور على فئتين ، ما يبدا بالنواة (فا) مثل الرجز:

فا فا علن فا فا علن فا فا علن

١١ ٢ ١١ ٢ ١١ ٢

وما يبدا بالنواة (علن) مثل الطويل:

علن فا علن فا فا علن فا علن فا فا

٢ ١ ٢ ١١ ٢ ١ ٢ ١١

وعند جمع القيم المكونة لكل تفعيلة نجد أن الرجز يمثل بالاعداد (٤ ، ٤ ، ٤) والطويل يمثل بالاعداد (٣ ، ٤ ، ٣ ، ٤)[2].

ويلاحظ أن هذه القيم ليست الا عدد المتحركات الداخلة في تكوين كل تفعيلة. ولكي يحدد البحر ، أو التشكل الإيقاعي ، الذي ينتمي إليه بيت ما يصار أولا إلى تقسيمه على النوى المكونة له ، ثم تعطى لكل نواة قيمتها العددية ، وتقسم هذه النوى على مجاميع هي التفعيلات ، وبعد ذلك تجمع قيم النوى المكونة لها ، ثم يبحث عن التشكل في الفئة التي ينتمي إليها حسب النواة التي يبدأ بها في الجداول التي أعدها د. أبو ديب لهذا الغرض[3].

يقدم هذا الملخص النقاط الجوهرية في نظام أبي ديب كلها ، ويمكن الآن أن نحدد الاعتراضات التي نوجهها إليه فيما يأتي:

أ- لا يقدم النظام ، في الواقع ، شيئا جديدا إلى الدرجة التي يمكن أن يعد على أساسها بديلا جذريا لعروض الخليل ، فهو يقوم على إلغاء

---

(١) نفسه: ص ص ٤٧- ٤٩.

(٢) نفسه: ص ص ٥٦ - ٥٧.

(٣) نفسه: ص ص ٨١ - ٨٥.

مصطلحات الخليل أو اختصارها أو إبدالها بغيرها ، ويَعد الباحث بأن نظامه سيقدم "وصفا متحسسا للتشكلات النغمية الَتي تتحقق في صلب عملية الخلق الفني ، دون أن يفرض قيما خارجية شكلية أو تاريخية على طبيعة هذه التشكلات"[1] لكنه يبقي في جداوله على صور البحور التي حددها الخليل ذاتها ، بما فيها تلك الصور القياسية التي لم ترد في الشعر أبدا. مثل الهزج التام[2].

ب ـ ثمة تشكلات لا يمكن أن تمثل اعتمادا على (فا) و (علن) فقط ، وقد لاحظ أبو ديب عدم خضوع (الكامل) و (الوافر) لمثل هذا التمثيل ، إلا انه استخدم طريقة قسرية لتطبيق نظامه بأن يجعل الوحدة (+ + + ـ) مكونة من (فَ/ علن) وعلى الرغم من انه يعترف بقسرية هذه الطريقة ، فانه يواصل استخدامها[3]. وهناك حالة أخرى لم يشر أبو ديب إلى حل لها وهي ورود وحدة مثل (+ + + + ـ) كما يحدث في تفصيلة الرجز المخبولة (فَعَلَتُنْ).

ج ـ إن تقسيم البحور على فئتين على أساس بداية البحر بالنواة (فا) أو النواة (علن) إنما هو تقسيم خيالي يعتمد على الصور القياسية للبحور. وهو لا يصح في حالات كثيرة ، إن لم نقل في أكثر الحالات ، فلمجرد دخول زحاف (القبض) على التفعيلة الأولى من البحر الذي يبدأ بالنواة (فا) تتغير الفئة التي ينتمي إليها.

د ـ لا يقدم النظام تفسيرات أو قوانين لما يطرأ على البحور من تغيرات مما يعرف بالزحاف ، فأبو ديب يلجأ إلى ربط هذه التغيرات بالنبر[4]. وقد سبقت الاشارة إلى أن ليس للنبر قواعد ثابتة يمكن الركون

---

(١) نفسه: ص ص ٤٧.

(٢) تنظر الجداول في: نفسه: ص٥٦.

(٣) نفسه: ص ٥٣.

(٤) ينظر نفسه: ص ص ٣٤١ ـ ٣٥٣.

إليها[1]. فكيف يمكن بناء قاعدة على فرض هش؟ ثم إن النظام يعرض فكرة تقضي بأن عدد المتحركات في التفعيلة (= قيمتها العددية) يبقى على حاله مع أي تغيير يصيبها[2] ، وإذا صح هذا إلى حد ما فانه ليس صحيحا إلى الدرجة التي تمكنه من أن يكون قاعدة ثابتة ، وإلا كيف تحولت (متفاعلن = + + + ـ + + ـ) إلى (مستفعلن = + ـ + ـ ++ ـ) بالاضمار؟ وكيف تحولت (مفاعلتن = + + ـ + + + ـ) إلى (مفاعيلن = + + ـ + ـ + ـ) بالعصب؟ وكيف تصير (فَعَلُنْ = + + + ـ) إلى (فَعْلُنْ = + ـ + ـ)؟ وقد تغير عدد المتحركات الداخلة في تكوين كل تفعيلة في هذه الحالات.



٢ـ ٤ـ تصطدم أية محاولة لدراسة الأوزان العربية بمجموعة من المشاكل التي يثيرها عروض الخليل. وما لم تلج الدراسات التواءات هذه المشاكل سيكون من الصعب وصفها بالعلمية ، لأنها تتجاهل ، بهذا ، جانبا كبيرا من مباحث الوزن ، وحين يكون الشعر الحديث موضوعا للبحث يزداد حجم المشكلات التي نناقش عددا منها فيما يأتي:

٢ـ ٤ـ ١ـ يقسم العروض الخليلي بحور الشعر على خمس مجاميع تسمى دوائر على النحو الآتي[3]:

الدائرة الأولى (المختلف): الطويل والمديد والبسيط

(١) ينظر دراسة الصوت اللغوي: ص ص ٣٠٧ـ ٣٠٨.

(٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص ٧٦.

(٣) تنظر الدوائر في: الكافي في العروض والقوافي: ص٤٩ ، ٧١ ، ٩٢ ، ١٢٧ ، ١٣٧ على التوالي.

الدائرة الثانية(المؤتلف): الكامل والوافر

الدائرة الثالثة (المشتبه): الهزج والرجز والرمل

الدائرة الرابعة (المجتلب): السريع والمنسرح والخفيف والمقتضب والمضارع والمجتث.

الدائرة الخامسة (المتفق): المتقارب والمتدارك

إلا انه من الملاحظ أن هذا التقسيم لا يقوم على الضربات الإيقاعية التي يمثلها كل بحر ، فلا تمثل المجموعة المحددة في أية دائرة أي نوع من التقارب الإيقاعي بين عناصرها ، بل إن كل ما تعنيه لا يعدو أن يكون بناء هندسيا قائما على تحديد بداية للبحر في تتابع معين. فأي قرابة إيقاعية يمكن أن تربط بين بيت من الهزج مثل:

صفحنا عن بني ذهل   وقلنا القوم أخوان

وآخر من الرمل مثل:

ابلغ النعمان عني مالكا   انه قد طال حبسي وانتظار؟

بينما يمكن ملاحظة التقارب الإيقاعي الشديد بين الكامل والرجز والسريع:

الكامل: ـ ++ ـ + + + / ـ + + ـ + + + / ـ + + ـ + +

الرجز: ـ + + ـ + ـ + / ـ + + ـ + ـ + / ـ + + ـ + ـ +

السريع : ـ + + ـ + /ـ + + ـ + ـ + /ـ + + ـ + ـ +

ومع هذا التقارب توزع هذه البحور الثلاثة على ثلاث دوائر مختلفة

٢ـ ٤ـ ٢ـ يغلب أن توجد في دوائر الخليل صور قياسية للتشكلات الوزنية لم تتحقق ، أبدا في الواقع. لأنها صور فرضتها هندسة الدوائر ذاتها ، وهذه مجموعة من الأوزان التي تختلف صورها في الدوائر عن صورها في الواقع:

الهزج: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن ـ لم يرد الا مجزوءا[1].

المديد: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن ـ لم يرد الا مجزوءا[2].

الوافر: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ـ لم يرد على هذه الصورة ، والأغلب أن تكون التفعيلة الثالثة مقطوعة (فعولن)[3]

المضارع: مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن ـ لم يرد الا مجزوءا[4]

وعندما يوصف نظام كثير التغير ، مثل أوزان الشعر ، ينبغي أن ينبني الوصف على أكثر الصور شيوعا لكي يكون اقرب من الحقيقة ، ولا تتوفر هذه السمة في الصور الخليلية

٢. ٤. ٣. هناك مشكلات أخرى تبرز نتيجة لسلوك الدوائر الخليلية في جمع المختلف وتفريق المؤتلف. منها صعوبة رد البيت ، في أحيان كثيرة ، إلى وزن معين. فالبيت:

منازلٌ لفرتني قفارٌ   كأنما رسومها سطور

يمكن أن يرد إلى ثلاثة بحور ، فالعروضيون يستشهدون به على زحاف (العقل) ، الذي يحول (مفاعلتن) إلى (مفاعيلن) في الوافر ويعدون البيت منه[5]. ولكن البيت يمكن أن يعد من الرجز إذا تصورنا خضوع مستفعلن للتغيرات الآتية:

مخبون/ مخبون/ مقطوع مخبون مخبون/ مخبون/ مقطوع مخبون[6]

---

(١) القسطاس المستقيم: ص ١٥٧.

(٢) القسطاس المستقيم: ص ١٠٤.

(٣) القسطاس المستقيم: ص ١٢٨.

(٤) القسطاس المستقيم: ص ٢٦٥.

(٥) القسطاس المستقيم: ص ١٣١.

(٦) الخبن: اسقاط الثاني الساكن. والقطع اسقاط ساكن الوتد وتسكين المتحرك قبله. الكافي في العروض والقوافي: ص ١٤٣ و ١٤٤.

ويمكن أن نعده من السريع إذا قلنا عن التفعيلة الأخيرة في كل شطر إنها (مكشوفة مخبونة)[١].

ولن نتمكن من تسمية البحر الذي ينتمي إليه البيت، حقيقة، ما لم نعثر على بيت آخر قبله أو بعده في القصيدة التي اخذ منها يسهل تحديد بحره من غير لبس. أما إذا كان البيت يتيما فسنكون حياله (أعيى من باقل).

وتبرز مشكلة أخرى، في تحديد البحر، من اختلاط الهزج بمجزوء الوافر، فلو أن قصيدة نظمت من خمسين بيتا على (الهزج)، ووردت في حشو احد أبياتها (مفاعلتن) بدلا من (مفاعيلن) مرة واحدة على طول القصيدة، فإنها لا تعد من الهزج بل تعد من الوافر المجزوء، لأن عروض الخليل يجيز انتقال (مفاعلتن) إلى (مفاعيلن) ولا يجيز العكس[٢].

ومثل هذا، ايضا، الخلط بين الكامل والرجز، إذ ما إن ترد (متفاعلن) في سياق قصيدة منظومة على (مستفعلن) حتى تخرج من الرجز وتدخل في الكامل.

يعلل هذا الاختلاط ندرة القصائد المنظومة على الهزج، فقد أحصينا ما ورد منه ومن الوافر في (ديوأن الحماسة)[٣]، فوجدنا فيه ثلاث مقطعات في الهزج فقط، بينما يضم الكتاب نفسه خمسة وتسعين نصا من الوافر. ولما كان عدد النصوص الشعرية التي جمعها أبو تمام في حماسته (٨٨١) نصا، فإن المنظوم من الوافر يشكل نسبة (٨ ،١٠٪)، بينما تقل نسبة الهزج عن (٤ ،٠٪).

٢. ٤. ٤. قد تكون فكرة التفعيلة واحدة من أكثر القضايا التي وضعها

---

(١) الكشف: اسقاط متحرك الوتد المفروق من (مفعولات) لتتحول إلى (مفعولن)، ثم تصبح (فعولن = فعولن بالخبن. الكافي في العروض والقوافي: ص٩٩.

(٢) الكافي في العروض والقوافي: ص ٥٩.

(٣) ديوأن الحماسة، ابو تمام الطائي: تحقيق د. عبد المنعم احمد صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، د. ط، ١٩٨٠

الخليل ، في عروضه ، إثارة للدهشة والإعجاب ، فالتفعيلة ، في الغالب ، تعبير عن مجموعة التتابعات المكونة لتشكل وزني معين ، فلو حللنا بحر المتقارب ، هكذا:

+ + ـ + ـ/ + + ـ + ـ/ + + ـ + ـ/ + + ـ + ـ

نلاحظ انعدام امكانية وصفه بغير أن يقال انه مؤلف من تناوب التتابعين (+ + ـ) و (+ ـ) ليكونا وحدة تتكرر اربع مرات في كل شطر . اما الخليل فيستطيع وصف المتقارب ، بكلمات اقل ، بانه تكرار فعولن اربع مرات في كل شطر. لكن هذه الظاهرة لا تصح في حالات معينة. ـ وإن صحت في الأغلب ـ فحين يعبر عن الخبب ، مثلا ، بأنه متكون من تتابع (فَعْلنْ) لا يكون هذا التعبير دقيقا ، لأن (فَعْلنْ) متكونة من جزأين متشابهين لا مسوغ لجمعها هما (+ ـ + ـ) ، فهذه الصورة من الخبب تتشكل ، في الواقع ، من تكرار التتابع (+ ـ) فقط.

وفكرة التفعيلة هي المسؤولة عن ضم تشكلات مختلفة ، لا تصل بينها صلة ، إلى بحر واحد. ولعل ابرز مثال يمكن الإشارة إليه ، هنا ، هو بحر البسيط الذي يتشكل من تكرار (مستفعلن فاعلن) مرتين في كل شطر. فالتشكل (مستفعلن فاعلن فعولن) يعد احد أنماطه ويسمى (مخلع البسيط). ويقول العروضيون: إن (فاعلن) الأخيرة أسقطت من كلا الشطرين وإن (مستفعلن) السابقة عليها دخلها زحافان ، هما الخبن والقطع ، فصارت (مُتَفْعِلْ = فعولن)[1]. والتشكلان ، في حقيقة أمرهما ، مختلفان ، إذ يشكل كل منهما تتابعا إيقاعيا مستقلا ، فالبسيط مبني على التناوب بين (+ ـ) و (++ ـ) بحيث يرد (+ ـ) مرتين في الدور الأول ومرة واحدة في الدور الثاني:

+ ـ + ـ / + + ـ + ـ / + + ـ + ـ / + + ـ + ـ / + + ـ

اما مخلع البسيط فهو التشكل:

---

(١) ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص ٤٤.

+ ـ + ـ + + ـ / + ـ ++ ـ / + + ـ + ـ .

إذ يلاحظ ورود (+ + ـ) مرتين متتاليتين (ما بين الخطين المائلين) لتنتفي القرابة بين التشكلين ، والأرجح أن أصل مخلع البسيط هو (مَفاعلن مفاعلن فعولن) ، إذ يتكون بذلك تشكل وزني معقد من تكرار التتابع المركب (+ + ـ + + ـ + ـ = مفاعلاتن) مرتين في كل شطر.

وتحول فكرة التفعيلة دون إمكانية النظر إلى التشكلات الوزنية على أنها وحدات إيقاعية يسود كل منها علاقات عضوية ، وانه يمكن وصف حركية هذه الوحدات وفاقا لقوانين كلية. فحين يقال أن المتقارب يأتي من تكرار (فعولن) ، والهزج من تكرار (مفاعيلن) ، وأن الطويل ياتي من تجاور هاتين التفعيلتين ، فإن هذا لا يعني وجود أي تشابه إيقاعي بين التشكلات الثلاثة. ومع هذا يتحدّث العروضيون عن التجوزات المسموح بها (الزحافات والعلل) كما لو كانت خاصة بالتفعيلة لا بالتشكل الوزني الذي يتألف منها[1]. وقد أدى بهم هذا إلى أن يتصوروا شكلين مختلفين لكل من التفعيلتين (مستفعلن و فاعلاتن) ، فهما قد يكونان (مس ـ تف ـ علن ، فا ـ علا ـ تن) ، وقد يكونأن (مس ـ تفعِ ـ لن ، فاعِ ـ لا ـ تن) [2].



٢ـ ٥ـ من الملاحظ في الإيقاع الموسيقي ، أن طول الفترة التي تتحد بها الوحدة الإيقاعية وإحساس المستمتع بالإيقاع يتناسبان تناسبا عكسيا ، فكلما قصرت الوحدة الإيقاعية ازدادت القدرة على الإحساس بها ، ويحدث العكس حين تطول[3]. ويمكن أن نبني على هذه الحقيقة فرضية

(١) وضع التبريزي ثبتا بهذه التجوزات وشرحها: ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص ص ١٤٣ـ ١٤٥.

(٢) ينظر موسيقى الشعر: ص٦٢.

(٣) See Teach Yourself Music: p.14

تفيد أن نسبة شيوع تتابعات الحركات في التشكلات الوزنية تتناسب عكسيا مع طولها ، إذا صح أن الأذن تحس حركة الوزن بيسر أكثر كلما قصرت التتابعات المكونة له.

ولكي نتأكد من صحة هذه الفرضية في اللغة القياسية ، في غير الشعر أولا ، عمدنا إلى أن نحصي نسبة كل تتابع في مجموع الصيغ الصرفية الممكنة للكلمة العربية ، ومع أن النتائج الأولية ، التي حصلنا عليها ، كانت مشجعة ، عدلنا عن هذه الطريقة إلى غيرها. لأننا تنبهنا إلى أن هذه الصيغ ليست على درجة واحدة ولا هي على درجات متقاربة من الشيوع كما أن هذه الطريقة جعلتنا نهمل التتابعات عند قراءة نهاية الصيغة ، لعدم وجود ضوابط تحدد قراءتها بالوقف أو الحركة ، ثم إن التعامل مع صيغ منفردة سيضيع حساب التتابعات التي تنشأ من التقاء كلمتين.

اما الطريقة البديلة التي اعتمدناها ، فهي أننا أخذنا نصا من القرآن الكريم ، ووقع اختيارنا على سورة (يس) ، من غير أن يكون هذا الاختيار مقصودا. ثم أحصينا عدد مرات ورود كل تتابع في هذه السورة كما يبين الجدول (٢) الآتي:

التتابع	عدده	النسبة المئوية
+ ـ	٦٣٤	٥٤,٢٪
+ + ـ	٣٩٧	٣٤٪
+ + + ـ	١٠٨	٩,٢٪
+ + + + ـ	١٦	١,٤٪
+ + + + + ـ	١٢	١٪
+ + + + + + ـ	٢	٠,٢٪
المجموع	١١٦٩	١٠٠٪

ولقد جاءت نتائج الإحصاء كما توقعنا ، بل ربما فاقت النسب التي افترضنا أننا سنصل اليها. وأكثر النتائج إثارة هي أن التتابعين (أ) و (ب) يكونان نسبة تقرب من تسعة اعشار المجموع الكلي ، وأن التتابعين (+ + +

+ + ـ) و (+ + + + + + + ـ) لا يشكلان سوى نسبة (٢□١٪) ، وهي نسبة ضئيلة تسوغ امتناع ورودها في الشعر ولأنهما كذلك ، فإن للقارئ أن يلاحظ أننا لم نثبت رمزيهما في الملاحظة الواردة في بداية هذا الفصل.

هناك ، فضلا عن المبدا الموسيقي السابق ، حقائق في واقع اللغة العربية تساعد على أن يتناسب شيوع التتابع عكسيا مع عدد الحركات الداخلة في تكوينه ، نذكر منها:

١. لقد ثبت أن المتحدث يفضل استخدام الكلمات الأقصر ، وشيوع الكلمة يتناسب عكسيا مع طولها[١].

٢. إن أصوات المد (الإلف ، والواو ، والياء) ، وهي كثيرة الشيوع في العربية كما اظهر الجدول(١) ، تعد بمثابة ساكن من حيث القيمة الإيقاعية ، وبذا تحدد نهايات مجموعة هائلة من تتابعات الحركات الممكنة.

٣. إن (ال) التعريف تلفظ حرفا ساكنا في الغالب ، وذلك حين توصل مع ما قبلها وتكون همزتها همزة وصل ، فتمنع تكون تتابع طويل مما قبلها وما بعدها.

٤. إن أكثر حروف المعاني ، ولا تكاد جملة تخلو منها ، مكونة من التتابعين (أ) و(ب) ، مثل (من ، عن ، إلى ، على).

ويمكننا الآن أن نقرر ، مطمئنين ، أن تتابعات الحركات تدخل في تركيب الأوزان بنسبة شيوع تتناسب عكسيا مع أطوالها لسببين هما:

١. قدرة الأذن على تمييز التتابعات الإيقاعية الأقصر.

٢. ورود التتابع الأقصر أكثر من التتابع الأطول في النثر كما ظهر مما سبق.



---

(١) دراسة الصوت اللغوي: ص٢٥٨.

٢ـ ٦ـ يمكن الآن اعتمادا على المبادئ المقدمة في (٢ـ ٥) ، أن نقسم التشكلات الوزنية المحتملة على ثلاث فئات[١]:

الفئة الأولى تشمل الأوزان المتكونة من تكرار تتابع حركات واحد ، وهي:

١. أ أ أ أ .... (الخبب ، فعلن) مثل قصيدة (أقراص للنوم لبلند الحيدري)[٢]

٢. ب ب ب ب.. (تفعيلة الرجز المخبونة ، مفاعلن) مثل (غريب على الخليج)... لبدر شاكر السياب[٣].

٣. ج ج ج ج... (تفعيلة المتدارك المخبونة ، فَعَلَن) مثل (سفر أيوب٧) ... للسياب[٤]

٤. د د د د...(تفعيلة الرجز المخبولة فَعَلَتُنْ) والتشكل غير مستخدم.

الفئة الثانية تضم التشكلات المكونة من تتابعين ، وهي:

١. أ ب أ ب أ ب ... (تفعيلة المتقارب ، فعولن) ، مثل (إلى علي في عامه الرابع) لرشدي العامل[٥].

٢. أج أج أج ... (تفعيلة الرجز المطوية ، مُفْتَعِلُن) ، مثل (نقد) لسعدي يوسف[٦].

---

(١) ينظر حول الرموز المستخدمة ملاحظتنا في بداية الفصل ، وقد اثبتنا الصور الخليلية للتشكلات المذكورة بهدف زيادة الايضاح.

(٢) ديوأن بلند الحيدري: دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٥٥٧.

(٣) ديوأن بدر شاكر السياب: دار العودة ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧١ ، ١/ ٣١٧.

(٤) نفسه: ١/ ٢١٦.

(٥) للكلمات ابواب واشرعة ، رشدي العامل ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧١ ، ص ١٣٥.

(٦) الاعمال الشعرية ، سعدي يوسف: مطبعة الاديب ببغداد ، د. ط ، ١٩٧٨ ، ص٤٣٦.

٣. أد أد أد .... تشكل غير مستخدم.

٤. ب أ ب أ ب أ .... (تفعيلة المتدارك السالمة ، فاعلن) مثل (ابتداء من القادمين) لحميد سعيد[١].

٥. ب ج ب ج ب ج ... (تفعيلة الوافر ، مفاعلتن) مثل (في المغرب العربي) للسياب[٢].

٦. ب د ب د ب د ... تشكل غير مستخدم.

٧. ج أ ج أ ج أ ... (تفعيلة الرمل المخبونة ، فَعِلاتن) مثل (المعجزة) لعبد الوهاب البياتي[٣].

٨. ج ب ج ب ج ب ... (تفعيلة الكامل ، متفاعلن) مثل (وغدا سالقاها) للسياب[٤].

٩. ج د ج د ج د .... تشكل غير مستخدم.

١٠. د .... كل التشكلات الممكنة التي تبدا بالتتابع (د) غير مستخدمة.

الفئة الثالثة تضم التشكلات المتكونة من ثلاثة تتابعات ، وهي:

١. أ أ ب أ أ ب أ أ ب ... (تفعيلة الرجز ، مستفعلن) مثل (قهوة العصر) لحسب الشيخ جعفر[٥]

٢. أ ب أ أ ب أ أ ب أ ... (تفعيلة الرمل ، فاعلاتن) مثل (العراف الاعمى) للبياتي[٦]

---

(١) ديوأن حميد سعيد: مطبعة الاديب ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص ٥٤.

(٢) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٣٩٤.

(٣) الكتابة على الطين ، عبد الوهاب البياتي: دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٠ ، ص٥١.

(٤) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٦٤٧.

(٥) الاعمال الشعرية ، حسب الشيخ جعفر: وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ،

(٦) الكتابة على الطين: ص١٣.

٣. ب أأ ب أأ ب أأ ... (تفعيلة الهزج ، مفاعيلن) مثل (ليلة في لندن) للسياب[١]

أما التشكلات غير المستخدمة من هذه الفئة فهي كثيرة منها (أأ ج أأج أأ ج ..) و (أأ د أأد أأد..) و (أ ب ب أ ب ب أ ب ب..) و (أ ج ج أ ج ج أ ج ج) ، وغيرها.

يلاحظ في الأمثلة المختارة أنها لا تتألف من التتابع الذي اتخذت مثلا له فقط ، ولكن بإحصاء التتابعات المكونة للقصيدة ، يتبين انه أكثرها ورودا. أي أننا ننظر إلى الوزن حسب أكثر التتابعات دخولا في تكوين القصيدة ، ونعد أشكاله الاخرى تنويعا عليه وهذا يخلصنا من اختلاط الأوزان الذي تحدثنا عليه في (٢. ٤. ٤) من هذا الفصل.



٢ـ ٧ـ يلاحظ أن هناك مجموعة من البحور لم تظهر في مخطط التشكلات المحتملة السابق وهي مجموعة كانت لها أهمية بالغة في الشعر التقليدي ، وهي البحور التي سمتها نازك الملائكة (البحور الممزوجة)[٢] ، التي تتألف من تناوب تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات مختلفة مثل الطويل والبسيط.

إن المصطلح (البحور الممزوجة) وقسيمه (البحور الصافية) الذي وضعته الملائكة أيضا[٣] ، يستبدلان في هذا البحث بمصطلحين آخرين ، لأن أوزان الشعر لا تكون صافية أو ممزوجة إلا إذا وصفت التفعيلة بأنها اصغر وحدة ممكنة تتكون منها الأوزان. أما حين يعد تتابع الحركات الوحدة

---

(١) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٦١٨.

(٢) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة: دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٨١ ، ص٨٤.

(٣) نفسه: ص٨٣.

الإيقاعية الصغرى فلا تكون هناك بحور صافية سوى بحور الفئة الأولى. والمصطلحان البديلان هما (البحور البسيطة والبحور المركبة). فالبحور التي سمتها الملائكة (ممزوجة) هي بحور مركبة من تشكلات معقدة من التتابعات. أما ما سواها فهي بحور تتألف من تشكلات بسيطة لا تتعدى ثلاثة عناصر ، كما ظهر في (٢. ٦) السابقة.

كانت البحور المركبة ذات شأن كبير في الشعر التقليدي ، إذ يمكن أن يستنتج من إحصاءات قام بها د. إبراهيم أنيس أن ما يقرب من ثلثي الشعر العربي حتى نهاية القرن الهجري الرابع قد نظم على بحور الطويل والبسيط والوافر والخفيف[1] ولكن الجدول (٣) يبين أن نسبة الطويل في الشعر العراقي الحديث أصبحت (٢ ،٠٪). وأصبحت نسبة البسيط (٩ ،٠٪) ، ولم يحقق الخفيف سوى نسبة (٥ ،٠٪) ، كما يلاحظ أن أوزان بعينها قد اختفت تماما ، وهي المديد والمضارع والمقتضب والمجتث. فما الذي أوصل نسبة شيوع هذه البحور إلى هذا التدني؟

٢. ٧. ١ يبدو أن ليس هناك إمكانية للإجابة عن هذا السؤال من غير أن تحدد الأسباب التي أعطت البحور المركبة هذه النسبة المهمة في الشعر التقليدي.

قد تعلل هذه الظاهرة بإلصاق صفات بالبحور المركبة مثل الهيبة والجلال ووقع البحر في الأذن ، كما فعل بعض الدارسين حين قال عن الطويل والبسيط أنهما: "أطول بحور الشعر العربي ، وأعظمها أبهة وجلالا ، واليهما يعمد أصحاب الرصانة.."[2]. لكن تعليلات كهذه تعجز عن تقديم تصور علمي يمكن الركون إليه. فما هو حدّ الأبهة والجلالة؟ ولماذا خلت منها البحور البسيطة؟

---

(١) موسيقى الشعر: ص ص ٢٠٧. ٢١٨.

(٢) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٠ ، ٣٦٢.

والافتراض الذي بني عليه هذا البحث يستطيع تفسير الظاهرة تفسيرا معقولا ، فلو عُدَّ الشعر نشاطا إبداعيا يلعب (التشكيل) الدور الأساسي في فنيته أمكن وضع التفسير الآتي لشيوع البحور المركبة في الشعر التقليدي:

تمتاز القصيدة التقليدية ببنائها التناظري اللامتناهي الذي يُلغى فيه تدريجيا أهم عنصر من عناصر استمرار الإحساس بالإيقاع وهو (الاختلاف) أو (المفاجأة). فما أن نستمع إلى البيت الأول ، أو الشطر الأول منه ، غالبا ، حتى نكون قد هيأنا أنفسنا لاستقبال تتابعات إيقاعية مطابقة لذلك التشكل ، ولا يخيب هذا التوقع أبدا.

وتأتي الأبيات الباقية على ذلك النمط الهندسي الذي رسمه المطلع ، وهو البيت الوحيد في القصيدة الذي نتمتع فيه بمتابعة حقيقية لحركة الوزن ، وهذا يفسر اهتمام الشاعر التقليدي بمطلع القصيدة من تصريع وتجويد في الصياغة. وبناء على هذه الحقيقة يمكن تحديد ثلاثة عوامل منحت البحور المركبة النصيب الأوفر من الشعر التقليدي:

أ. ما دامت القصيدة متكونة من وحدات متساوية في الطول متشابهة في حركة أوزانها ، فمن المنطقي أن تتناسب سرعة تسرب الملل إلى نفس السامع تناسبا طرديا مع بساطة التشكل الوزني الذي نظمت عليه القصيدة ، فالمستمع أو القارئ يستطيع متابعة حركة الوزن في قصيدة تقليدية من غير أن يضرب عن الانتباه إليها لفترة تطول كلما كان التشكل الوزني أكثر تعقيدا ، ولهذا السبب كانت المطولات التي تنظم على بحور بسيطة نادرة.

ب . يزداد تحكم الشاعر بالوزن وتزداد قدرته على التلاعب بالتشكل الوزني النمطي في القصيدة التقليدية مع الزيادة في تعقيد التشكل ، فالشاعر الذي ينظم قصيدة من المتقارب تكون فرصته الوحيدة لكسر رتابة هذا الوزن ، زحاف (القبض) الذي يحول (فعولن) إلى

(فعولُ)[1]. أما الذي ينظم قصيدة على البسيط ، فيستطيع التنقل بين صور (مستفعلن) و (فاعلن) المختلفة[2].

ج ـ يتمكن الشاعر في حالة النظم على بحر مركب ، من تكوين عدد من العلاقات بين كلمات البيت ومركباته الوزنية (التفعيلات) ، فهو يستطيع مطابقتها أو مخالفتها في أماكن مختارة من البيت ، ومع أن هذا ممكن أيضا في البحور البسيطة فإن الإمكانية تتضاعف في البحور المركبة. ففي قصيدة للمتنبي مؤلفة من (٢٥) بيتا من البسيط مطلعها: [3]

بم التعلل لا أهل ولا وطن   ولا نديم ولا كاس ولا سكن

يلاحظ أن (مستفعلن) وردت (٢٦) مرة مخبونة (مفاعلن) أي بنسبة تزيد على (٢٥٪) ووردت (فاعلن) سالمة ثمان مرات فقط. وفي هذه القصيدة يتنقل الشاعر بين عدد من التنويعات الممكنة في هذا البحر. فعلى مستوى الشطر الواحد هناك (مستفعلن فاعلن) السالمتين ، كما في قوله:

ما في هوادجكم من مهجتي عوض   إن مت شوقا ولا فيها لها ثمن

و(مستفعلن فَعَلن) كما في جزاء البيت السابق الباقية ، و(مفاعلن فاعلن) كما في البيت:

تحملوا حملتكم كل ناجية   فكل بين علي اليوم مؤتمن

و(مفاعلن فَعَلن) في البيت:

اريد من زمني ذا أن يبلغني   ما ليس يبلغه في نفسه الزمن

---

(١) الكافي في العروض والقوافي: ص١٣٤.

(٢) نفسه: ص ٤٣.

(٣) ديوأن ابي الطيب المتنبي بشرح ابي البقاء العكبري: دار المعرفة ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٨ ، ٤/ ٢٣٣ـ ٢٣٩.

وعلى مستوى البيت تمكن الشاعر من تشكيل مجموعة من التنويعات تتراوح بين مقابلة الصدر بالعجز أو مخالفتهما.

أما نسج مفردات القصيدة مع مركبات الوزن فقد قدّم فيه الشاعر مجموعة من التشكلات منها:

أ. المخالفة بين نسج المفردات ومركبات الوزن مثل:

لا تلق دهرك الا غير مكترث   مادام يصحب فيه روحك البدن

ب . تقسيم نسج الكلمات على أربعة أقسام متساوية حسب تركيب الوزن:

ولا اقـيم علـى مـال أذل بـه   ولا ألـذ بمـا عرضـي بـه درن

ج . تقسيم نسيج الكلمات على أربعة أقسام متساوية وقسمة النصف الثاني من كل شطر على قسمين كما في مطلع القصيدة:

بم التعلـل لا اهـل ولا وطـن   ولا نـديم ولا كـأس ولا سـكن

هذه التشكلات وكثير غيرها ، اضربنا عن ذكرها خوف الإطالة ، ما كان الشاعر ليستطيع الإتيان بها لو انه كتب القصيدة على احد البحور البسيطة.

٢. ٧. ٢ـ في التشكيل الشعري الحديث تتغير هذه الأسس ، إذ يغيب الطول المعين للسطر عن القصيدة ، ولا يكون بإمكان المستمع أو القارئ اعتماده أساسا للإحساس بالوزن أو غيره من التشكلات الإيقاعية. ولا يبقى من الوزن سوى الضربات (الحركات) و السكتات (السواكن). وهكذا تفضل الأوزان البسيطة في الشعر الحديث على الأوزان المركبة بل تفضل من الأوزان البسيطة تشكلات بعينها هي أوزان الفئة الأولى لأنها تتألف من تتابعات قصيرة متقاربة.

يبين الجدول(٣) أن بحرا لم يكن يشكل نسبة تذكر في الشعر التقليدي هو (المتدارك) أصبحت له حصة الأسد في الشعر الحديث ، وفي الجدول نفسه يلاحظ ارتفاع نسبة (الرجز) بشكل ملحوظ لأنه استخدم بطريقة خاصة ،

بحيث أصبح بحرا من الفئة الأولى التي تتألف من تكرار عنصر واحد. ويُعين الجدول (٤) ، الذي أحصيت فيه تفعيلات الحشو في واحدة وعشرين قصيدة من (الرجز) ، على هذا التصور ، فالتفعيلة (مفاعلن) هي التي يعتمد عليها الرجز في الشعر الحديث. وهذه التفعيلة ، ليست إلا تكرارا للتابع (ب) المؤلف من حركتين وساكن ، ويغلب أن نجد سطرا من الرجز منظوما على الشكل (ب ب ب...) وقد لاحظ د. لويس عوض شيوع (مفاعلن) في الشعر الحديث ، إلا انه يعلل هذه الظاهرة تعليلا غريبا فيرى أن هذا "إنما جاء بتأثير تفعيلة (الايامب) في الرجز الانجليزي وهو عمود الشعر المرسل وأكثر الشعر الغنائي."[1] فإذا كان يقصد بالرجز الانجليزي البحر (الايامبي) ، فلا نرى بينه وبين (فاعلن) أي نوع من الشبه يسوغ عد الإكثار منها ناتجا من تأثيره. بل أن السبب الوحيد الذي نراه مناسبا لتعليل هذه الظاهرة هو انتقال الرجز إلى أبسط صورة ممكنة بحيث يعتمد على تتابع حركات واحد ويصبح بحرا من الفئة الأولى.

إن نظرة إلى أي من البحور المركبة تبين انه مكون من تكرار تتابعات معقدة طويلة. فبحر الطويل مثلا يتكون من تكرار التتابع (ب أ ب أأ) مرتين في كل شطر ، أما انقسام التتابع على تفعيلتين (فعولن ، مفاعيلن) فليس إلا انقساما نظريا فرضه النظام الخليلي.

وللقارئ أن يتصور ، الآن ، مدى المرونة التي تتحقق في تشكيل أسطر مختلفة الأطوال من تكرار عنصر إيقاعي واحد مثل (ب) كما في الرجز من نمط (مفاعلن ، ب ب) ومدى الصلادة التي تظهر في تشكل أسطر من تتابع معقد مثل (ب أ ب أ أ) إذ لا يجوز أن يُجزّأ هذا التتابع ، بل لا بد من استخدامه تاما. فتعود القصيدة الحديثة ، إذا ما اعتمدت بحرا مركبا ، إلى التناظرية التي تخلصت منها. هذا مقطع من قصيدة للسياب من الطويل:[2]

---

(١) دراسات عربية وغربية ، د. لويس عوض: دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٥ ، ص١٢٥.

(٢) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ١٣٥.

١. تنامين أنت الآن والليل مقمر ب أ ب أأ / ب أ ب ب
٢. أغانيه أنغام وراعيه مزهر ب أ ب أأ/ ب أ ب ب
٣. وفي عالم الأحلام من كل دوحةٍ ب أ ب أأ / ب أ ب ب
٤. تلقاك معبرُ ب أ ب ب
٥. وبابَ غفا بين الشجيرات أخضرُ ب أ ب أ أ / ب أ ب ب

وتسير القصيدة حتى نهايتها بهذه الصلادة والبناء التناظري ، فما عسى الشاعر أن يستفيد من طول السطر وحريته في تشكيله ما دامت اصغر وحدة فيه هي (ب أ ب أأ) المكونة من سبعة متحركات وخمسة سواكن؟

إن القصائد القليلة التي كتبها الشعراء على بحور مركبة لم تستطع أن تقدم الأنموذج المثالي أو المقنع ، بل لم تتعد كونها تجارب شخصية قليلة تضيع بين قصائد أخرى للشعراء أنفسهم نظمت مراعية قيمة التتابعات القصيرة.



٢ـ ٨ـ وضعت نازك الملائكة القواعد النظرية لمبدأ وحدة التفعيلة ، وأرادت جعلها أساسا لعروض الشعر الحديث. وعلى هذا الأساس النظري سار الباحثون بعدها[1]. إلا أن وحدة التفعيلة لا تستطيع أن تفسر أوزان الشعر الحديث على الدوام ، ويندر أن يوجد سطر يمكن تقسيمه إلى عدد من التفعيلات من غير أن يبقى منه شيء يحسب بكسورها ، وقد يتكون سطر من أجزاء التفعيلة كما في (درم) قصيدة السياب:[2]

١. درم
فعو

(١) قضايا الشعر المعاصر: ص٨٠ ، وينظر الشعر العربي المعاصر: ص٦٦.
(٢) ديوأن بدر شاكر السياب : ١/ ٢٩٠.

٢. بنفسي مما عراني برم
فعول فعولن فعولن فعو
٣. فمدي ذراعيك ولتحضنيني إلى هوة من ظلام العدم
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

إذ يلاحظ أن السطر الأول ليس إلا جزءا من (فعولن) بينما جاء السطران الآخران وقد تكون كل منهما من عدد من (فعولن) زيد فيه (فعو) عند نهايته. وهكذا سيضطر الدارس إلى الرجوع إلى التفسير الخيالي الذي وضعه الفراهيدي بأن يفرض أن (فعو) هي (فعولن) سقط منها السبب الأخير، لأنها، بهذا الشكل، ضرب من ضروب المتقارب[1].

وعلى الرغم من أننا نعي ما لفكرة التفعيلة من أثر في الشعراء عامة، والرواد منهم خاصة، فإننا نزعم أن أوزان الشعر الحديث يمكن أن تفسر اعتمادا على تتابعات الحركات وما يتركب منها من تشكلات وزنية، بنجاح يفوق ذلك الذي تحققه التفعيلة، ويكسب هذه الفكرة الجديدة الشرعية العلمية اللازمة لاعتمادها. ويمكن أن تساق، هنا، مجموعة من الظواهر التي تُظهِر غلبة إحساس الشاعر بإيقاع تتابعات الحركات على إحساسه بوحدة التفعيلة وهي:

٢ـ ٨ـ ١ـ ورود (فاعلُ) في حشو الخبب كما في (الكوليرا)، إذ تقول نازك:

أصغ إلى وقع خطى الأنات[2]

وعند البياتي في (الموت والقنديل):
صيحاتك كانت فأس الحطاب الموغلَ في غابات اللغة العذراء[3]

---

(١) الكافي في العروض والقوافي: ص ١٣٠، وتسمى (فعو) الضرب المحذوف.
(٢) ديوأن نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، د. ط، ١٩٨٦، ٢/١٣٨.
(٣) قمر شيراز عبد الوهاب البياتي: مديرية الثقافة العامة، بغداد، د. ط، ١٩٧٥، ص٤٥.

وفي (هجائية من مهرج إلى أغبياء) لحميد سعيد:

أسـلمت يـدي للقهـار الواحـدِ   جَنّـدت أسـاطيل الكـذب[1]

وفي (تداع) لرشدي العامل:

افتح كل شبابيك الدنيا ،

لا أبصر شيئا[2]

الشاعر / التفعيلة	السياب	البياتي	الحيدري	شاذل طاقة	حميد سعيد	المجموع	النسبة المئوية
مستفعلن	١٣٩	١٧٩	٤٠	٤٧	١٢٧	٥٣٢	٪٢٧,٧
مفاعلن	٤١٥	٢١٥	٦٥	٤٧	٢١٠	٩٥٢	٪٥٠
مفتعلن	٧٦	٢٠١	٣٢	١٥	٧٧	٤٠١	٪٢٠,٨
فعلتن	ــــ	٣١	ــــ	١	٤	٣٦	٪١,٥

الجدول (٤)

يمثل إحصاء بتفعيلات الحشو لواحد وعشرين قصيدة من بحر الرجز

ويكثر ظهور هذه التفعيلة كلما كان الشاعر متأخرا عن زمن ظهور حركة الشعر الحديث ، أو كلما خفت سلطة التفعيلة الخليلية حتى يمكن أن يزيد عددها على تفعيلة المتدارك السالمة (فاعلن) كما في (أسميك حلما وأصحو) لعيسى حسن الياسري ، وهي قصيدة ضمن مجموعة صدرت عام ١٩٧٦[3].

هذه التفعيلة غير مسموح بها في عروض الخليل ، لأن التغيير يحدث في

---

(١) ديوأن حميد سعيد: ص ١٩٠.

(٢) هجرة الالوان ، رشدي العامل: دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٣ ، ص١٦.

(٣) فصول من رحلة طائر الجنوب ، عيسى حسن الياسري: وزارة الاعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٦ ، ص٦٧.

(علن) الوتد المجموع ، بينما لا يدخل الزحاف إلا على ثواني الأسباب من وجهة نظر العروض التقليدي[1]. لكن ظهور (فاعلُ) في وقت مبكر في الشعر الحديث ثم شيوعها فيه دليل على أنها لم تكن تشكل أي خروج على الوزن في إحساس الشعراء. ولقد حاولت الملائكة تسويغ استخدامها بأن جعلتها مساوية في زمنها للتفعيلة المخبونة (فَعَلُن) وهذه المساواة تأتي من كون كل منها متكونة من ثلاث حركات وساكن[2]. ولو كان مذهب نازك هذا صحيحا ، إذن لأمكن مساواة (فاعلن) و (فعولن) ، ومساواة (مفاعيلن) و(فاعلاتن) على المبدأ نفسه. وجاء د. النويهي يرد على الملائكة حجتها بحجة أخرى لا يمكن التسليم بها بيسر ، لافتقارها إلى الدليل ، فهو يرى أن النبر هو الذي أنتج (فاعلُ) في الخبب[3].

أما ما نراه في هذه الظاهرة فهو أن الشاعر يعرف بإحساسه أن هذا البحر يتكون من التتابع (أ ب) وأن (أ ب) يمكن أن يستعاض عنها بالتتابع (ج) او التتابع (أأ) ويمكن ، إذن أن يكون السطر من المتدارك كهذا:

أ ب أأ ج أ ب ج

إذ يلاحظ إمكانية ورود تتابع مثل (أ ج = لن فَعَلُن) في الشكل العام للنظام الإيقاعي للبحر. وقد لاحظنا أن التتابع (ج) ، الذي يعني (فَعَلُن) عند الخليل ، لا ياتي بعد (فاعلُ) في الشعر الحديث مطلقا. بل يتبعها التتابع (أ) دائما. والأمثلة المتقدمة توضح هذا. وذلك يعني أن التشكلات التي ستنتج من استخدام (فاعلُ) ستكون:

١. فاعلُ فُعِّلن — أ ج أ
٢. فاعلُ فاعلن — أ ج ب
٣. فاعلُ فاعلُ — أ ج ....

---

(١) الكافي في العروض والقوافي: ص ١٩.

(٢) قضايا الشعر المعاصر : ص ١٣٦.

(٣) قضية الشعر الجديد: ص٣١٢.

وهذه جميعا تتابعات ممكنة الورود في هذا البحر.

٢. ٨. ٢. ثمة ظاهرة أخرى تتعلق ببحر المتدارك. وهي انتقال الشاعر من (فاعلن) إلى (فعولن) ، وقد رصد هذه الظاهرة د. كمال أبو ديب وفسرها على أساس التساوي العددي بين التفعيلتين حسب نظريته ، إلا أن رصده للظاهرة كان رصدا جزئيا ، إذ حصرها بالحركة الآتية:

فاعلن ←———— فعولن

ورأى عدم جواز الانتقال بالاتجاه المعاكس بدليل عدم عثوره على مثال واحد لذلك[1]. ولكننا نرى ، على المستوى النظري ، أن من الممكن حدوث كلتا الحركتين ، فالانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن) يمكن أن يحدث ابتداء من سطر كهذا:

فاعلُ فاعلن———— ← أ ج ب

ذلك أن زيادة التتابع (أ) في هذا السطر ليصبح:

فاعلُ فاعلن فا———— ← أ ج ب أ)

لا تبدو كسرا بينا للوزن مع أن السطر سينتهي ، عمليا ، بالتفعيلة (فعولن) = (علن فا).

أما الانتقال من (فعولن) إلى (فاعلن) فيمكن أن يحدث على بناء سطر من التشكل:

فعولُ فعولن———— ← ب ج أ

فيؤدي التتابع (ج أ) إلى فرصة سانحة للانتقال إلى المتدارك إذ بزيادة التتابع (ب) على السطر (فعول فعولن علن ، ب ج أ ب) يكون التتابع (أ ب) بداية للمتدارك.

وعلى المستوى الواقعي العملي يمكن العثور على كلتا الحركتين ، بل يمكن العثور عليهما في سطر واحد كما في:

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي ، د. كمال ابو ديب: دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ص٩٤.

١ـ إن بغداد شامة أ ب أ ب أ

ب

٢ـ إن بغداد في العيون ابتسامة أ ب أ ب ب أ

ب أ

٣ـ لي على العشق دين قديم[1] أ ب أ ب أ ب

يلاحظ أن السطر(٢) يمكن أن يعد شطرا من الخفيف ، ولكن ما الذي جعل الشاعر يضع شطر (الخفيف) هذا في قصيدة منظومة على (فاعلن)؟ إن الشاعر في تقديرنا لم يكتب السطر على انه من (الخفيف) بل تصوره هكذا:

إن بغداد في العيون ابتسامة لي على ال
فاعلن فاعلن فعولن فعولن فاعلن

إذ تظهر حركتان متعاكستان بين (فاعلن) و (فعولن). وتجتمع هاتان الحركتان في مكان واحد في وضع معكوس ، هذه المرة ، في قصيدة لعيسى حسن الياسري[2].

١ـ تغير أسماءنا الطرقات
٢ـ يغير أوراقه شجر الليل
٣ـ كان الذي أتمناه
٤ـ يرتاد ذاكرتي
٥ـ فأفزعه من يجوسون بالسر
٦ـ رأسي
٧ـ أرأيتم سواي

تظهر في الأسطر السابقة هذه الحركة المرنة بين التفعيلتين:
ـهُ يرتاد ذاكرتي فأفزعه من يجوسون بالسرِّ رأسي أرأيتم سواي

(١) ديوأن حميد سعيد: ص ٢٢٣.
(٢) فصول من رحلة طائر الجنوب: ص ٣٩.

فعولن فعولُ فعولُ فاعلُ فعلن فعولُ فعلن فعولن فَعَولُن فعلن فاعلن

وعلى الرغم من أن هذه الحركات تبدو خرقا شديدا لنظام التفعيلة الخليلية ، فالشعراء وقراؤهم لا يكادون يلحظونها ، لأنها متماشية مع الأنظمة الإيقاعية للقصيدة الحديثة. وهذا يقوي اعتقادنا باعتماد أوزان الشعر الحديث على تتابعات الحركات بدلا من التفعيلة.

٢. ٨. ٣. والظاهرة الثالثة التي تثبت اعتماد أوزان الشعر الحديث على تتابعات الحركات ، وورود (مفاعيلن) في سياق تفعيلة الرجز المخبونة (مفاعلن) كما في هذه الأسطر من البياتي[1].

١. فأصبحت يدي جناح طائر مجداف

٢. مددتها فقادني النسر إلى حارسة الأبواب

٣. حيث الملوك نزعت تيجانهم وحيث الأبواب

٤. تفتح أو تغلق حيث أسد التراب

فالسطر (٣) وزنه (مستفعلن فَعَلَتُنْ مستفعلن مفاعيلن ...) وتكثر هذه الظاهرة في شعر حميد سعيد ، كما في قوله[2]:

١. رأيت طارقا رأيت سيفهُ مفاعلن مفاعلن مفاعلن

٢. رايت وجههُ بوجهي مفاعلن مفاعلن مُسْ

٣. حين أورقت مياه البحر واستعارت لغتي تَفعلن مفاعلن مستفعلن مفاعيل...

وفي قوله[3]:

١. رذاذها الطري وحشة ومطرقة

٢. لأن تحت أقدام الفرات ظلمةٌ ومشنقة

---

(١) الموت في الحياة: ص٨.

(٢) ديوأن حميد سعيد: ص ١٩٥.

(٣) نفسه: ص١٣٦.

مفاعلن مفاعيلن مفاعلن مفاعلن مفا

وفي قوله[1]:

لم تبق في ليالي الصيف غنوة تقطع الوترْ

مستفعلن مفاعيلن مفاعلن مفاعلن فَعَلْ

ويبين الجدول (٥) حالات تفعيلات الحشو لخمس قصائد من الرجز لحميد سعيد اختيرت عشوائيا. ويمكن ملاحظة اعتماد الشاعر اعتمادا كبيرا على (مفاعلن) التي جاءت بنسبة (٣□٥٠٪) ، بينما لم تحقق التفعيلة السالمة سوى نسبة (٤□٣٠٪) ، وبما أن مفاعلن هي (ب ب) ، وأن (مستفعلن) تساوي (أأ ب) ، وأن كلا منهما يمكن أن تحل محل الاخرى ، فيمكن القول أن حميد سعيد ، وغيره ممن وقع له مثل هذا التجوز ، يُحس الرجز ، حين ينظم عليه ، وزنا من الفئة الأولى ، متكونا من التتابع (ب ب ب ب) لكنه يدرك باحساسه أن (ب ب) يمكن أن يستعاض عنها بالتتابع (أأ ب) ، ولكن يقع احيانا أن يكون (ب) الذي تحول إلى (أ أ) قد وضع قبل أو بعد مكانه الذي كان على الشاعر أن يضعه فيه فينتج (مفاعيلن) بدل (مستفعلن) أو ، حسب تصورنا ، ينتج (ب أأ) بدلا من (أأ ب) ، فلو فرضنا أن لدينا التتابع:

ب ب/ ب ب/ ب ب

الذي يساوي (مفاعلن) متكررة ثلاث مرات ، واستبدلنا (ب) الثالثة بالتتابع (أأ) صارت (مفاعلن) إلى (مستفعلن) ، ولكن لو طرأ هذا التغيير على (ب) الرابع لتحولت (مفاعلن) الثانية إلى (مفاعيلن).

التفعيلة	عددها	نسبتها
مستفعلن	١٢٧	٣٠,٤٪
مفاعلن	٢١٠	٥٠,٢٪
مفتعلن	٧٧	١٨,٤٪

(١) نفسه: ص١٦٤.

فعلتن	٤	٠,١٪
المجموع	٤١٨	١٠٠٪

الجدول (٥)

٢. ٨. ٤. في ختام هذا المبحث نجد أن من النافع الإشارة إلى أن مثل هذه الظواهر يندر وجودها في شعر أولئك الشعراء الذين عرف عنهم التعمق في الثقافة العروضية أو الحرص على تقاليدها مثل نازك الملائكة التي ينم كتابها (قضايا الشعر المعاصر) عن معرفتها الواسعة بعروض الخليل ، وبدر شاكر السياب الذي نجد في ديوانه نماذج من التجارب العروضية المتعمدة مثل قصيدة (جيكور امي)[1] التي بناها على علاقات رياضية بين الخفيف والرمل والرجز ، وصرح بذلك في هامش عند نهاية القصيدة ، وهو الذي يوصي أحد أصدقائه من الشعراء المبتدئين بقوله (يجب على الشاعر أن يتحاشى اللجوء إلى الضرائر ما أمكن ذلك)[2]. فهؤلاء الشعراء وإن لم تخل دواوينهم خلوا تاما من ظواهر كهذه ، يعودون إلى قصائدهم ويقرأونها بالأذن المدربة على وقع التفعيلة ويتجنبون ما يخرج عليها.

إلا أن هذه الظواهر تبرز بوضوح في دواوين الشعراء الذين ظهروا بعد جيل الرواد ، لأن هؤلاء كما نرى ، يخلصون لآذانهم وإحساسهم أكثر مما يخلصون لقواعد عروض الخليل.

---

(١) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٦٥٦.

(٢) رسائل السياب ، ماجد السامرائي: دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٥ ، ص١٣١.

٣ـ ظواهر فنية
في أوزان الشعر العراقي الحديث

٣. ١. هناك ثلاثة بحور يصعب فصلها عن بعضها في الشعر الحديث ، هي الكامل والرجز والسريع. وهذه قضية قديمة قدم الشعر العربي ، إلا أنها برزت الآن بوضوح. ولعل الجدولين (٦) و (٧) يوضحان التداخل بين الكامل والرجز:

التفعيلة	عددها	نسبتها
متفاعلن	٨٩٨	٥١٪
مستفعلن	٨٦٦	٤٩٪
المجموع	١٧٦٤	

الجدول (٦) يمثل إحصاء بتفعيلات الحشو للنصوص المنظومة على بحر الكامل

في ديوان الحماسة وعددها (٩٠) وعدد أبياتها (٤٧١) بيتاً

التفعيلة	عددها	نسبتها
مستفعلن	٤٢٢	٣٩,٨٪
مفتعلن	٣٢٧	٣٠,٨٪
مفاعلن	٢٨٥	٢٦,٨٪
فعلتن	٢٨	٢,٦٪
المجموع	١٠٦٢	

الجدول (٧) يقدم إحصاء بتفعيلات الحشو للنصوص المنظومة على الرجز

في كتاب (البيان والتبيين) وعددها (١٤٨) نصا وعدد أشطرها (٥٣١) شطرا

فالتفعيلة (متفاعلن) التي هي أصل بناء الكامل ، حسب عروض الخليل ، لم تشكل سوى نصف التفعيلات المستخدمة في كل الأبيات المنظومة على هذا البحر ، مما رواه أبو تمام في حماسته ، بينما تكون النصف الآخر من تفعيلة الرجز (مستفعلن). لكن الجدول (٦) يبين أن (مستفعلن) نفسها ، وهي أصل بناء الرجز ، لم تشكل سوى نسبة تزيد قليلا على الثلث من مجموع التفعيلات التي استخدمت في جميع أشطر الرجز التي أثبتها الجاحظ في (البيان والتبيين). أي أن (مستفعلن) دخلت في بناء الكامل أكثر من دخولها في مكانها الذي حدده لها الخليل في الرجز.

أما الرجز والسريع فقد اتضح تداخلهما بشدة في الشعر الحديث ، إذ أن قصيدة من الرجز وأخرى من السريع تعتمدان معا تكرار التتابع المركب (أأ ب) أو (ب ب) أو (أ ج) في حشوهما ، وهذه التتابعات المركبة هي التفعيلات (مستفعلن) و (مفاعلن) و (مفتعلن). ولا يتمايز البحران إلا في كون بعض (الضروب) خاصا بالرجز ، وبعضها بالسريع ، ومنها ما هو مشترك بينهما.

في قصيدة السياب (جيكور وأشجار المدينة)[1] وهي من السريع:

١. أشجارها دائمة الخضرة	أأ ب أ ج أأ
٢. كأنها أعمدة من رخام	ب ب أ ج أ ب ×
٣. لا عري يعروها ولا صفرة	أأ ب أأ ب أأ
٤. وليلها لا ينامْ	ب ب أ ب ×
٥. يطلع من أقداحه فجره	أ ج أأ ب أأ
٦. لكن في جيكورْ	أأ ب أأ ×

(١) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٦٣٣.

٧ـ للصيف ألوانا كما للشتاء		أأ ب أأ ب أ ب ×

يلاحظ غلبة التتابعات المميزة للرجز على القصيدة ، وهي (أأ ب) و (ب ب) و (أ ج) بل أن الأسطر التي تنتهي بالتتابع (أأ) اسطر رجزية لا ينقصها سوى التتابع (ب).

إن الصورة القياسية للسريع التي ينفك عليها من الدائرة الخليلية هي:
مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ[1].

لكن هذه الصورة نادرة في الواقع ، فالغالب أن تأتي (مفعولات) مطوية مكشوفة (فاعلن) ، أو مطوية موقوفة (فاعلان) ، أو صلماء (فَعْلن)[2]. ويمكن ملاحظة اقتراب هذه التفعيلات من تفعيلة الرجز ، إذ أن (فاعلن) تساوي (أ ب) و (فاعلان) تساوي (أ ب ×) ، وكلاهما تتحول إلى (مستفعلن) بزيادة (أ) عند أولها ، أو (مفاعلن) بزيادة متحرك عند أولها. أما (فَعْلن = أأ) فلا يُزاد على السطر المنتهي بها (ب) حتى يتحول إلى سطر رجزي قياسي.

لرشدي العامل قصيدة عنوانها (رسائل قصيرة)[3] منها:

١ـ الطائر المأسورْ		أأ ب أأ X

٢ـ فر إلى جزيرة النسورْ		أ ج ب ب ب X

٣ـ خلّف عشا موحشا مهجور		أ ج أأ ب أأ X

٤ـ وريشتين في جناحه المكسور		ب ب ب ب ب أأ X

٥ـ أحلى من الضياع		أأ ب ب X

٦ـ هذا الهوى الملتاعْ		أأ ب أأ X

٧ـ ينطفئ الليلة في تتمة الضياعْ		أ ج أ ج أ ج ب X

---

(١) الكافي في العروض والقوافي: ص ٩٥.

(٢) ينظر نفسه: ص ص ٩٥ـ ٩٩.

(٣) للكلمات ابواب واشرعة: ص ١٠٩.

يصعب تحديد انتماء هذه القصيدة ، فهل هي من الرجز أم السريع؟ فالشاعر يستخدم أضربا لم ترد في الشعر التقليدي لا في هذا ولا في ذاك ، وهي (فعولْ) و (فعْلان) ويظهر في هذه الأسطر اعتماد الشاعر على التتابع (ب) أكثر من معادلاته. كما أن الأسطر المقتبسة تتضمن حركة ناشزة ، بمقاييس العروض التقليدي ، لكنها لا تكاد تظهر للأذن في السطر (٤) الذي يقطع هكذا:

وريشتي ن من جنا حه المكسور

مفاعلن مفاعلن مفاعيلان

فالسطر مختوم بتفعيلة الهزج مع زيادة ساكن عند آخرها.

وإذا كان الشعراء قد تمكنوا من حل مشكلة الكامل والرجز المتداخلين بالإقلال من الأول والإكثار من الثاني كما بين الجدول (٣) ، فإنهم لم يتمكنوا من التغلب على تداخل الرجز والسريع ، لكننا ننظر ، على وفق النظام الذي يضعه هذا البحث ، إلى هذين البحرين على أنهما بحر واحد في الشعر الحديث يعتمد التتابع (ب ب ب ب ب ...) وما يلحق به حسب قوانين الزحاف التي سنتحدث عنها لاحقا.

◈ ◈ ◈

٣. ٢ـ يمتاز البيت التقليدي بتوفره على وقفتين إجباريتين ، واحدة في نهاية كل شطر منه ، وقد اصطُلح على التفعيلة الأخيرة من الصدر بمصطلح (العروض) ، وعلى ما يقابلها في العجز (الضرب). ولهاتين التفعيلتين دور مهم في إيقاع الشكل الوزني ، فهما يدلان المتلقي على نهاية التتابع الإيقاعي بما يشبه علامة (قف) المرورية ، ولذلك وضعت صيغ خاصة للأعاريض والأضرب لا ترد في الحشو ، سماها العروضيون (العلل)

ففي هذا البيت من المتنبي[1]:

نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال

ب ج ب ج ب أ ب ج ب ج ب أ

يلاحظ أن إيقاع التشكل الوزني قائم على التتابع (ب ج ب ج ب ج ...) ، ويلاحظ أيضا ، أن (ج) يستبدل بالتتابع (أ) متى وصل الشاعر نهاية الشطر ، إذ يقوم كل من العروض والضرب بوظيفتهما ، فيؤديان إلى حل التتابع وإيقاف إمكانية استمراره اللامتناهي ولهذا يندر وجود قصيدة تقليدية سالمة الأعاريض والأضرب.

ولما كان السطر من الشعر الحديث يحوي وقفة واحدة ، عند نهايته ، فقد أطلق على هذه الوقفة مصطلح (الضرب) حملا على البيت التقليدي التام ، وليس في الشعر الحديث ما يقابل العروض في الشعر التقليدي.

ويكتسب الضرب في الشعر الحديث أهمية اكبر ، في غياب الطول المحدد للسطر ، فالضرب يكون ، هنا ، العلامة الوحيدة الدالة على انتهاء السطر من القصيدة ، ولم يعد الإحساس بعدد التفعيلات يجدي في هذه القضية.

بيد أن هناك موضوعا يُعدّ مثارا للخلاف ، وهو حدود الأضرب التي يجوز للشاعر التحرك داخلها. ونازك الملائكة أبرز من ناقش هذا الموضوع ، فإن لها بحثا فنيا فيه خلصت منه إلى وضع قاعدة أجازت فيها اجتماع التفعيلة مع ممدودها في أضرب القصيدة ، وأقرت اجتماع كل ما يصح وقوعه في العروض والضرب من البيت التقليدي. أما ما عدا هذا فهو غير سائغ عندها[2]. ورأي نازك هذا رأي متأخر ، فقد وضعته مستدركة به رأيا

---

(١) ديوأن ابي الطيب المتنبي: ٣/ ٩.

(٢) (ينظر قضايا الشعر المعاصر: ص ص ٥٣ـ ٥٥) ويلاحظ أن نازك الملائكة الحقت هذا الرأي بالطبعة التي نعتمدها من كتابها ، فهو ليس من صلبه.

سابقا يلزم الشاعر بتوحيد أضرب قصيدته حسب قواعد الخليل[1].

وقد تناول عدد من الدارسين هذه القضية ، إلا أن همهم انحصر في مناقشة آراء الملائكة ومحاولة نقضها ، وهؤلاء هم د. محمد النويهي ود. عز الدين إسماعيل ود. شكري محمد عباد الذين اتفقوا جميعا في النهاية على أن اختلاف الأضرب في القصيدة الواحدة أسلوب يساعد في التخلص من الرتابة أو يخفف منها[2].

ولكي نتمكن من عرض رأينا بوضوح نقدم مثالين من قصيدتين مختلفتي الأضرب ، المثال الأول (يقولون تحيا)[3] للسياب التي يقول فيها:

١. لأحببت لو أن في القلب بقيا	ب أ ب أ ب أ ب أ (فعولن)
٢. وقد لفه الليل للمشرق	ب أ ب أ ب أ ب أ (فعل)
٣. يقولون ما زلت تحيا أيحيا	ب أ ب أ ب أ ب أ (فعولن)
٤. كسيح إذا قام أعيا	ب أ ب أ ب أ (فعل)
٥. به الداء فانهار لم تخفقِ	ب أ ب أ ب (فعولن)
٦. على الدرب منه الخطى يا أساه	ب أ ب أ ب أ ب X (فعول)
٧. ويا بؤس عينيه مما يراه	ب أ ب أ ب أ ب X (فعول)

هذه القصيدة من التشكل (ب أ ب أ ب أ ..) من الفئة الثانية ، والأسطر التي أثبتناها هي المقطع الأول منها. ويلاحظ فيه تنقل الشاعر بين ثلاثة أضرب. ففي الأسطر (١ ، ٣ ، ٤) يستخدم الشاعر التتابع كما هو دون أدنى تعديل فيه مكتفيا بالإلف المطلقة دلالة على نهاية السطر ، بينما يسقط العنصر (أ) من نهاية التشكل في السطرين (٢ ، ٥) إيذانا بالتوقف

---

(١) ينظر نفسه: ص ص ٨٩ ـ ٩٠.

(٢) ينظر قضية الشعر الجديد: ص ٨٥ ، والشعر العربي المعاصر: ص ١٢٠ ، وموسيقى الشعر: ص ١٢٤.

(٣) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٦٤٤.

الختامي ، وفي السطرين (٧،٦) يسقط العنصر (أ) أيضا ، ولكن مع زيادة ساكن في (ب) وهذه المرة لتحقيق وقفة طويلة عند نهاية المقطع. ولعل استخدام الشاعر ألف المد متبوعة بهاء يُنبئ عن قصده هذا.

لقد تحولت الأضرب في هذا المقطع إلى نظام إيقاعي يضم إلى التشكل الوزني ، فحين نقرأ (فعولن) الأخيرة من السطر الأول يتخلف في أنفسنا حنين إلى الوقوف عندها مرة أخرى ونرجو أن تتكرر في نهاية السطر التالي لاعتياد آذاننا على ذلك في الشعر التقليدي وتوقعنا التكرار الذي يؤلف النظام الإيقاعي ، إلا أن توقعنا يخيب مع مجيء (فَعَلْ) ويأتي السطر(٣) منتهيا بالتفعيلة (فعولن) ويتكرر الضرب نفسه في السطر(٤) لإشباع توقفنا الأول إشباعا تاما مع بقاء أملنا بعودة (فَعَلْ) معلقا. وهنا يأتي السطر(٥) لإشباع حنيننا إليها ، ويفترض أن تنتهي توقعاتنا فيما يتعلق بالأضرب عند هذا الحد فليس هناك ما نتوقعه بعد ذلك. لكن الشاعر يريد بقاءنا معه ، فيلجأ إلى خدعة تدفعنا للتعلق بالسطر التالي وهي انه ترك السطر(٥) مبتور المعنى باستخدام أسلوب (التضمين) وما إن ننزلق إلى السطر(٦) حتى يدخلنا الشاعر في توقع جديد باستخدامه الضرب (فعول) ، ويشبع هذا التوقع في السطر التالي ، وهو السطر الأخير في المقطع لنتهيأ لاستقبال نظام إيقاعي جديد. ويزيد من تماسك هذا النظام في قصيدة السياب توحيد حروف الروي في الأضرب المشابهة ، وهذا أسلوب يتميز به شعره[1].

أما المثال الثاني فقصيدة البياتي (عن الموت والثورة)[2] التي منها:

١. كان مغنينا على قيثاره مذبوح	أ ج أأ ب أأ (مفعولْ)
٢. تحوم حول وجهه فراشة	ب ب ب ب ب أ (فعولن)
٣. مصبوغة بدمه المسفوح	أأ ب ج أأ (مفعولْ)

(١) ينظر ، مثلا ، استخدامه هذا الاسلوب في(انشودة المطر) ، ديوأن بدر شاكر السياب: ٤٧٤/١.

(٢) الموت في الحياة: ص ٨٤.

٤ـ كان على البساط	أ ج ب x (فعولْ)
٥ـ قميصه الأخضر والأقراط	ب ب أ ج أأ (مفعولْ)
٦ـ وخصلة من شعرها تعويذة الغابة والصحراء	ب ب أأ ب أأ (مفعولْ)
٧ـ والبحر والسماء	أأ ب ب x ((فعولْ)
٨ـ كان مغني قرطبة	أ ج أأ ب (مستفعلن)
٩ـ ملطخا بالدمِ فوق العربة	ب ب أ ج أ ج (مفتعلن)

يبدو من هذا المقطع أن القصيدة مبنية على تكرار التتابع (أأب) وتحولاته الممكنة ، لكن استخدام الشاعر للتجوزات بكثرة كما يظهر في المخطط المجاور للمقطع ، جعل وزن القصيدة يبدو وعرا متعثرا ، أما الأضرب التي ختم الشاعر بها أسطر قصيدته فقد جاءت على غير نظام ، بحيث لم تساعد في ربط هذه الأسطر بشيء فيما عدا مجموعة (مفعولْ) التي نحس ترابطها بخيط واه. وقد جاء السطر(٢) ناشزا على الرغم من انه أكثر الأسطر انتظاما؟ فقد انتهى بالضرب (فعولن) من غير أن يكون هناك سطر آخر يشاركه فيه ، ولا أي سطر يشاركه رويه على الأقل.

والمثالان السابقان يوضحان ما نريد الوصول إليه ، فليس هناك ما يمنع من تنوع الأضرب في القصيدة الواحدة ، ولكن هذا التنوع لا يكون عبثا أو تسهيلا للنظم ، بل لا بد من تسخيره لخدمتها ، بحيث يكوّن تشكلا إيقاعيا يساعد في تنظيم قراءتها والتحام أجزائها. ولا ترى مسوغا للنظر إلى الضرب على انه تفعيلة زائدة أو ناقصة (معلولة) ، وإنما نقبلها كما هي ما دامت تؤدي وظيفتها في حل تتابع السطر وضمّه إلى النظام الإيقاعي الكلي للقصيدة.



٣ـ ٣ـ إذا كان النظام احد أهم العناصر التي يتألف منها الوزن ، فإن

كسر النظام والخروج عليه قد لا يقل أهمية عنه. فلا يمكن أن تنظم قصيدة، توصف بالتميز، تتبع حركة الوزن الرتيبة بحذافيرها وصرامة نظامها، لأن ذلك يؤدي إلى تحول الوزن إلى ضربات تضيق حقل الانتباه برتابتها مما يترك أثرا سيئا شبيها بأثر التنويم المغناطيسي[١].

وقضية كسر نظام الوزن، التي يُصطلح عليها بالزحاف، توقعنا في إشكال نظري، فلو وضعت قواعد تحدد أماكن وروده، أصبح جزءا من رتابة الوزن، لأننا نعرف، عندها أين سيحدث. ولو ترك من غير قواعد لم نأمن أن يصبح بعض من أنواعه خروجا على الوزن لا يمكن تقبله في تتابعاته. إلا أن هذا ليس إلا افتراضا نظريا، لأن الزحاف موجود في الواقع من غير أن يخل بالوزن، بل إن الشعراء يلجؤون إليه بدلالة إحساسهم ومن غير وعي منهم. يقول اليوت: "لم استطع أبدا أن أحفظ أسماء التفعيلات والأوزان أو أن أقدم فروض الولاء لقواعد التقطيع العروضي المعتمدة"[٢]. ومثله غيره من الشعراء لا يكون الوزن عندهم قواعد ومصطلحات عروضية، بقدر ما هو منبه يدركونه بدخائلهم.

ولابن رشيق القيرواني مقولة طريفة في الزحاف فهو يرى أن "من الزحاف ما هو اخف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن، واعتدال القامة"[٣]. ويقال أن الخليل كان يستحسنه مع قلته، ويستهجنه إذا كثر وتوإلى"[٤]. ومن الدارسين المعاصرين من عدّ الزحاف عاملا من عوامل تنوع الوزن في الشعر التقليدي[٥].

---

(١) مبادئ النقد الادبي: ص١٩٩.

(٢) On Poetry and Peotics: p. 18

(٣) العمدة: ١/ ١٧٧.

(٤) نقد الشعر، ص ١٨٠.

(٥) النقد الادبي الحديث: ، د. محمد غنيمي: مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧١، ص٤٦٥.

ويكاد الزحاف يكون اعقد مباحث العروض التقليدي ، لما وضع له من مصطلحات وشروط كثيرة ، حتى بات من الصعب الإلمام بها وحفظها. ولقد ظهرت محاولات لتيسير فهم حركة الزحاف ، نذكر منها محاولة د. إبراهيم أنيس الذي وضع لها قواعد تعتمد على توالي المقاطع[١]. إلا أن هذه القواعد لم تستطع استيعاب جميع حالات الزحاف ، فهو يقول ، مثلا: "إذا بدأ الشطر بمقطعين متوسطين جاز لنا أن نجعل أحدهما قصيرا ، ولا يتأتى هذا فيها معا"[٢] فلو بدأ الشطر بالتفعيلة (مستفعلن) جاز أن تؤول إلى (مفاعلن) او (مُفْتعِلن) ، لكن القاعدة تمنع باحترازها ، الأخير (فَعَلَتُن) مع إنها واردة في الشعر وكتب العروض[٣].

فإذا انتقلنا إلى دراسة الزحاف في الشعر الحديث وجدنا رأيين متعارضين ، تمثل الأول نازك الملائكة التي تقول: "ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة. إن شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية. وقد تفشى الزحاف الذي هو ، في نظرنا ، مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع ، والنثرية ، وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحر."[٤] وعلى الرغم من أن (مرض) الرجز الذي تشكو منه نازك مرض مزمن ، كما يبين الجدول (٧) فإن العبارة تمثل بصدق موقفها من الزحاف.

وفي الطرف الآخر يقف مجموعة من الدارسين الذين رأوا في الزحاف ، على اختلاف أشكاله ، عافية لا مرضا ، ومنهم د. محمد النويهي الذي حاول إيجاد رابطة بين الزحاف والمعنى[٥]. ود. محسن

---

(١) ينظر موسيقى الشعر: ص١٧٤.
(٢) نفسه: ص ١٧٤.
(٣) ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص٨١.
(٤) قضايا الشعر المعاصر: ص ١١١.
(٥) قضية الشعر الجديد: ص ٢٧٤.

اطيمش الذي علق الزحاف بالجو النفسي وتغيراته في القصيدة. فالزحاف يزداد في المواقف الانفعالية ، على رأي د. اطيمش ، لأن هذه المواقف تتطلب السرعة ، والزحاف بكل أنواعه ليس إلا طريقة لتقصير زمن التفعيلة[1].

هناك أيضا ، فضلا عن هذين الرأيين ، رأي ثالث معتدل ، اخذ به د. إبراهيم أنيس ، فهو ينظر إلى الزحاف على انه ضرورة لغوية تنشأ من حقيقة أن كلمات اللغة لا تطاوع الشاعر دائما في مطابقتها صور الوزن[2].

أما نظرتنا إلى الزحاف فهي جزء من النظام المقترح في هذا البحث لدراسة الوزن. فهو ليس تغيرا يطرأ على التفعيلة ، لكي نعدها تفعيلة مريضة في مقابل السالمة ، وليس جورا عليها كما كان ينظر إليه العروضيون القدماء[3]. بل هو تلاعب بالنظام الكلي للتشكل الوزني ، الذي تقوم عليه القصيدة ، وهو خاضع لقانون بسيط يُغني عن كل تلك المصطلحات التي وضعها العروضيون.

يشبه الزحاف ظاهرة موسيقية يعرفها العازفون بتسمية (الزخرفة) ، فلو عزفت لازمة موسيقية في قطعة معينة عدة مرات بالطريقة نفسها التي دونها المؤلف بها لبدت جملة رتيبة ، لكن العازف يضيف من إحساسه على هذه اللازمة كل مرة. فلو فرضنا أن عازفا عليه إعادة اللازمة الآتية:

فأن بإمكانه عزفها بعدد من الأشكال مع بقاء اللحن والإيقاع على حالهما ومن ذلك:

او غير هذين الاحتمالين مما لا يخل بوزن القطعة ، إذ تقسم كل نغمة على قسمين متساويين يساوي مجموعهما الطول الأساسي للنغمة

---

(١) دير الملاك: ص ٣٠٦.

(٢) موسيقى الشعر: ص ١٤٧.

(٣) يقول التبريزي: "ولا يجوز خبن (فاعلان) و (فاعلن) لأنه قد دخلهما زحافأن فلا يدخلهما ثالث لأن ذلك يكون اجحافا بهما" ، الكافي في العروض والقوافي: ص٩٩.

المقسومة. ولكن تجدر الإشارة إلى أن الزخرفة لا تكون في كل القطعة ولا في كل اعاداتها ، بل لذلك حدود يحسها العازف ، وإن لم توجد قواعد نظرية ترسم تلك الحدود.

وكالزخرفة في العزف يكون الزحاف في الوزن ، فهو تلوين له وكسر لرتابته ، إلا انه محكوم بقوانين تختلف عن تلك التي اشرنا إليها في الزخرفة ، مع بقاء عامل مشترك بينهما هو اعتمادهما على الإحساس في المقام الأول. وقد لاحظنا أن هنالك نوعين من الزحاف يمكن أن يوصفا بدقة متناهية بعيدا عن التصورات الخليلية:

أ. الزحاف مزدوج الحركة:

وهو أكثر النوعين شيوعا ، وفيه نجد تعادلا إيقاعيا بين مجموعتين من الحركات ، يكون التتابع (أ) احد العناصر المكونة لها ، والقاعدة العامة التي تحكم هذا الزحاف هي:

التتابع (س) ⟵⟶ (+ ـ) + (س ـ ١)

إذ((س)) هو التتابع (ب) أو التتابع (ج) أو التتابع (د) أي يمكن الاستعاضة عن أي من هذه التتابعات بالتتابع (أ) والتتابع الأفصر من التتابع موضوع الزحاف

ب ⟵⟶ أأ

ج ⟵⟶ أ ب

د ⟵⟶ أ ج

والعكس جائز كما يشير اتجاه السهم ، أي أن هذا الزحاف يمكن أن يكون تركيبا أو تحليليا ، ومن تطبيقات هذه القاعدة هذا المقطع من قصيدة للسياب[1]:

١. من مرضي أ ج

٢. من السرير الأبيض أ ب

---

(١) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٢١٧.

٣. من جاري انهار على فراشه وحشرجا أأ ب أ ج ب ب ب ب

٤. يمص من زجاجة انفاسه المصفرة ب ب ب ب أأ ب ب ب

٥. من حلمي الذي يسّدّ لي طريق المقبرة أ ج ب ب ب ب ب أأ ب

٦. اكتبها وصية لزوجتي المنتظرة أ ج ب ب ب ب أ ج

يمكن أن توصف هذه القصيدة ، حسب العروض الخليلي ، بأنها منظومة على تفعيلة الرجز (أأ ب = مستفعلن) ، إلا انه سيقال أن أكثر تفعيلاتها مصابة بزحاف (الخبن) ، أما النظام المقترح ، هنا ، فينظر إلى القصيدة على أنها منظومة على التشكل (ب ب ب ب ..) من الفئة الأولى. ويمكن للشاعر في هذا التشكل أن يستغل الإمكانات الآتية:

ب ⟷ أأ كما في السطرين (٢) و (٣)

ب ب ⟷ أأ ب ⟷ أج كما في السطرين (٣) و (٦) وهذا مثال آخر[1]:

١. تغربت فينا ب أ ب أ

٢. وكنت الولادات والسفر والعذاب ب أ ب أ ب ج أ (م)

٣. هذي الملامح تخفيك عنا ب أ ب ج أ ب أ

٤. تشوه وجهك بالقار ب ج ج أ (م)

٥. نأتيك نرتاد حزنك مثل المقاهي ب أ ب أ ب ج أ ب أ

هذه الأسطر منظومة على التشكل (ب أ ب أ ب أ...) من الفئة الثانية ، وهو المتقارب والإمكانية المتاحة في تلوين هذا الوزن هي الاستعاضة عن (أ ب = لن فعو) بالتتابع (ج = لُ فعو) كما في الأسطر (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥).

---

(١) فصول من رحلة طائر الجنوب: ص٧.

ب ـ الزحاف وحيد الاتجاه:

يحدث هذا الزحاف في ثلاثة تشكلات فقط هي:

ج ب ج ب ج ب .... الكامل

ب ج ب ج ب ج .... الوافر

ج ج ج ج .... المتدارك المخبون التفعيلة.

والقاعدة فيه أن يستبدل (ج) بالتتابع (أأ) .

ج ⟵ أأ

ولا يجوز العكس. كما في هذا المثال[1]:

١ـ كان الشتاء يهز أرصفة المحطة	أأ ب ج ب ج ب أ
٢ـ وتموء عاصفة كقطة	ج ب ج ب أ
٣ ـ وعلى الطريق	ج ب X
٤ـ يهتز فانوس عتيق	أأ ب أأ ب X
٥ـ فيهز قريتنا الضنينة	ج ب ج ب أ
٦ـ ماذا سأفعل بالمدينة؟	أأ ب ج ب أ

هذه الأسطر من التشكل (ج ب ج ب ...) من الفئة الثانية وهو بحر الكامل ، وقد استخدم الشاعر نوعين من الأضرب هما (أ) و (X). أما إمكانيات الزحاف المتاحة فهي استبدال التتابع (ج) بالتتابع (أأ) كما في الأسطر (١ ، ٤ ، ٦).

يمتاز القانونان السابقان بالمميزات الآتية:

١. إمكانية وصف جميع حالات الزحاف من غير استثناء

٢. التخلص من تعقيد باب الزحاف في العروض الخليلي

٣. إمكانية النظر إلى التشكل الوزني نظرة كلية شاملة بدلا من النظرة التقليدية الجزئية التي لا تستطيع تفسير الزحاف إلا على أساس التفعيلة.

---

(١) ديوأن بلند الحيدري: ص ٣٣٠.

٤. يفسر القانونان ندرة بعض أنواع الزحاف مثل تحول (مستفعلن) إلى (فَعَلَتُن) وتحول (متفاعلن) إلى (مفاعلن) ، فالحالة الأولى تحدث هكذا

أ أ ب ⟵⟶ أ ج ⟵⟶ د

والحالة الثانية تحدث هكذا

ج ب ⟵⟶ أ أ ب ⟵⟶ ب ب

وفي كلا الزحافين احتجنا إلى تطبيق القاعدة مرتين ، ولهذا ندر مثل هذا الزحاف الذي يتطلب ترابطات ذهنية معقدة.

۞ ۞ ۞

٣. ٤ من الظواهر الفنية التي أثارت جدلا واسعا ، في الشعر العراقي الحديث ظاهرة التدوير. وليس التدوير ظاهرة جديدة ، فهو معروف في الشعر التقليدي ، إذ يسمى البيت الذي ترتبط عروضه باول تفعيلة من عجزه بوساطة كلمة تقسم عليهما ، بيتا مدورا[١]. ويكثر التدوير في بحور معينة منها الخفيف ومجزوء الكامل ، ويندر بل يكاد ينعدم في بحور أخرى مثل الطويل والبسيط ، وربما تساعد دراسة تتابعات الحركات والسكنات في الأوزان العربية ، ومقارنتها بمثيلاتها في النثر في تحديد أسباب شيوع التدوير في بحور دون غيرها. ومثل هذا ما فعله د. علي عباس علوان حين حاول تعليل كثرة التدوير في الخفيف بمحاصرة الأوتاد للأسباب فيه ، لأن (مستفعلن) تغري الشاعر بالاسترسال ، لكنه يجد نفسه وقد اصطدم بأسباب (فاعلاتن) ، مما يجعل من الصعب عليه المواءمة بين التشكل الوزني ونسيج المفردات[٢].

---

(١) العروض الواضح ، د. ممدوح حقي : دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط١٦ ، ١٩٨٤ ، ص٤٣.

(٢) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ص ٤٩٥.

والواقع ، أن ظاهرة التدوير في هذا البحر بحاجة إلى دراسة خاصة ، ليس هذا مكانها ، فنحن نجد أن شاعرا يحرص على استغلال كل إمكانية إيقاعية ، مثل المتنبي ، يقدم قصيدة[1]:

أن يكـن صـبر ذي الرزيـة فضـلا   فكـن الأفضـل الأعـز الأجـلا

وقد دور أكثر من نصف عدد أبياتها البالغ (٤١) بيتا ، بينما تُشم رائحة التدوير من اغلب الأبيات المتبقية.

وقد عدت نازك الملائكة التدوير نوعا من الحرية التي يلجأ الشاعر إليها ، إذ يتعدى حدود الشطر الأول ويجعل من البيت شطرا واحدا متصلا[2] ، وبذلك يسبغ على بيته غنائية وليونة لانه يمده ويطيل نغماته[3].

اما التدوير في الشعر العراقي الحديث فيمكن أن يقسم على قسمين[4]:

اولهما التدوير الجزئي الذي يطول فيه سطر شعري واحد من القصيدة ، ويطبع على عدة اسطر طباعية في الصفحة في الصفحة ، كما في قول البياتي[5]:

اصبت بالقرف
منكم ومن اشعاركم يا ماسحي احذية الملوك
يا خنافس الخزف.

ولا نرى في هذا القسم تدويرا حقيقيا ، إذ أن كل ما يحدث هنا أن السطر الشعري يطول ، فلا يمكن أن يكتب على سطر طباعي واحد ، وهذا

---

(١) ديوأن ابي الطيب المتنبي: ١٢٣/٣.
(٢) قضايا الشعر المعاصر: ص ١١٩.
(٣) نفسه: ص١١٢.
(٤) فكرة هذا التقسيم من طراد الكبيسي في: الغابة والفصول: وزارة الثقافة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩ ، ص٨٦.
(٥) كلمات لا تموت ، عبد الوهاب البياتي: دار العلم للملايين ، بيروت ، د ، ط ، ١٩٦٠ ، ص٢٧.

متماش مع قواعد الشكل الحديث للقصيدة ، فليس هناك تحديد لطول السطر يلزم به الشاعر ففي المثال المتقدم نعد السطرين الثاني والثالث سطرا شعريا واحدا.

أما القسم الثاني ، وهو ما نريد بحثه ، فهو كتابة القصيدة برمتها على شكل دورة وزنية واحدة خالية من الوقفات الإجبارية من بدايتها إلى نهايتها. وهي التي سميت قصيدة مدورة ، وازدهرت في السبعينيات على يد حسب الشيخ جعفر وسعدي يوسف.

وقد تعددت الآراء في القصيدة المدورة ، فهذه نازك الملائكة تعارضها ، انطلاقا من مبدئها السابق ، فإذا كان الشاعر التقليدي ينشد الحرية في التدوير ، فليس للشاعر الذي يكتب القصيدة من الشكل الحديث أن يبحث عن حرية كهذه لأنه يمتلكها أصلا ، على رأي نازك ، منذ هجر نظام الشطرين[١].

ووصف جبرا إبراهيم جبرا القصيدة المدورة بأنها خطوة متقدمة باتجاه إنشاء قصيدة تتسم بالوحدة ، فهو يرى أن "شاعر اليوم يوحد بين أجزاء قصيدته من الداخل ، بسر المعنى الواحد الشامل الذي هو موضوعه."[٢]

ويرى د. محسن اطيمش وطراد الكبيسي أن للتدوير علاقة بالنفس الدرامي في القصيدة الحديثة ، إذ لاحظا أن العناصر الدرامية تتفوق على العناصر الغنائية في القصيدة المدورة ، وأن التدوير مناسب جدا لأسلوب السرد الذي يتطلب التواصل والاستمرار[٣].

وعدَّ د. إحسان عباس التدوير إهمالا في النغم ، وقال عن اسطر للبياتي "فالبياتي يقف حيث يريد ويتحرك حيث يريد دون أن يعبأ بنا معشر القراء ، اقرأ قوله:

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ص ص ١١٧- ١١٩.

(٢) الرحلة الثامنة ، جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ ، ص ١٤.

(٣) دير الملاك: ص ٣٣٠ ، وطراد الكبيسي: ص ٩٥.

والسم والأكفان للمتعطلين
وكنت أتقن لعبة الداما وتزييف النقود
وكنت مخلوقا تعيس

فأنت تحس بوهن موسيقي في قوله: وكنت أتقن ـ وكنت مخلوقا ، إلا إذا وصلت الكلام السابق بهما. ولست ادري لم أحب أن يخلو شعر البياتي من هذا الإهمال"[1]

ويرى كاتب انجليزي أن للتدوير فائدة شكلية ومعنوية مزدوجة "فما يحدث عادة أن شيئا من الغموض سيضفى على المعنى. فعندما يؤجل جزء من الجملة بوقفة فأن جزءا من المعنى سيغيب لبعض الوقت أيضا ، بينما يكون ذهن المتلقي مشغولا بالجزء الأول"[2].

وحين كتب د. علي جعفر العلاق عن القصيدة المدورة عدها شكلا من أشكال القالب الشعري الجاهز الذي يؤدي بالشاعر ، بعد أن يعتاده ، إلى السقوط في أحضان النثرية[3].

يلاحظ من العرض المتقدم لبعض ما قيل عن ظاهرة التدوير والقصيدة المدورة ، أن الاتفاق على رأي محدد بهذا الخصوص لم يتم بعد ، وأن اختلاف الآراء إلى هذا الحد يعني أن الدارسين ينطلقون من منطلقات مختلفة يغلب أن تكون معتمدة على الإحساس الشخصي. ويبدو أن أكثر الآراء قبولا هو ذلك الذي يحاول الربط بين التدوير وبين الأسلوب الدرامي في القصيدة الحديثة ، لأن هذا الرأي يعتمد على رصد ظاهرة شائعة في القصائد المدورة.

ثمة أسلوبان في النظم يشبهان القصيدة المدورة ، بل هما مبنيان على

---

(١) من الذي سرق النار ، د. احسأن عباس: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٧.

(٢) Poetry and Belief: 107

(٣) حدود البيت.. فضاء التدوير ، د. علي جعفر العلاق: مجلة الاقلام ، ع ١١. ١٢/١٩٨٧.

الأساس العروضي نفسه ، ولكن لا يمكن تسمية المنظوم منهما قصائد مدورة ، أولهما أسلوب البد الذي ظهر في العراق في القرن الحادي عشر الهجري أو قبله قليلا ، ومن أمثلته قول معتوق الموسوي:

"خالق اضحك في قدرته البرق فأبدى شنب اللمع وابكى مقل الودق ، فأجرى درر الدمع ، فأحيى بقع الأرض ، فأنبتن دنانير بهار حملتها قضب الشدو"[١]

والأسلوب الثاني أسلوب الشعر المرسل الذي كتب منه علي احمد باكثير مسرحية "اخناتون ونفر تيتي" ومنها[٢]:

ما أنسى من الأشياء فلن أنسى
ما كنا نخرج من أنفاس الصباح الجديد
إلى الروض المطلول فننساب بين الغصون
نبلل أوجهنا بالظل النضيد
نسير على العشب المنظور

وفي كلا المثالين يلاحظ أن الكلام منظوم كوحدة واحدة متلازمة إذا ما نظرنا إلى توزيع الكلمات على التشكلات الوزنية ، فهذا النظم خال من الوقفات الإجبارية المتوافقة مع نهاية الضرب. ولكن لا يمكن تسمية ًالبند او الشعر المرسل قصيدة مدورة ، لأن هذا المصطلح يستدعي إلى الذهن نوعا معينا من القصائد مثل (عبر الحائط في المرآة) لحسب الشيخ جعفر التي منها[٣]:

في الشقة يحتفلون الليلة ، منفردا آتي ، وأصيخ إلى المرح المتعاظم في المقهى في المبنى المؤتلق المتطاول ، انفض عني الثلج واصعد ، تفسح لي

---

(١) البند في الادب العربي ، عبد الكريم الدجيلي: مطبعة المعارف ، بغداد ، د. ط ، ١٩٥٩ ، ص٥.

(٢) اخناتون ونفرتيتي ، علي احمد باكثير ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٨ ، ص٣٥.

(٣) الاعمال الشعرية: ٣٩١.

امرأة ركنا ، من هذه الشاحبة المتعالية؟ الحفل السنوي يطول وتغرق في القدح المتوحد نظرتها في الساعة يعتنق السهمان ، وتنطفئ الأضواء ، الثلج ، حثيثا ، يرقص في الشرفات أصابعنا اعتنقت ، في عينيها ، في الظلمة تأتلق النار.

ولو حاولنا إيجاد تعليل للتدوير يسوغ اعتماده على انه ضرورة فنية ، فلن يكفي ربطه بالمظاهر الدرامية ، خاصة أن في التدوير تضحية بكثير من العناصر الإيقاعية الأخرى ، كالقافية وتشكل الوقفات الإجبارية عند نهاية كل سطر. والتعليل الذي نراه مناسبا هو أن القصائد المدورة تقدم تجربة الشاعر بشكلها الأولي ، أي تقدم تجربة صافية غير مصوغة بقالب شعري معتاد ، إنها تتدفق بذلك الأسلوب الذي يسميه دارسو الرواية (تيار الوعي) وهو نقل أمين لانسياب التجربة وحركتها في ذهن الشاعر ، وهو لا يعرض التجربة منطوقة بل يسكبها من مخيلته من غير توقف ، بتلاحق سريع يحكمه التداعي الحر ، قد يسبب أحيانا ، أن تطفو عناصر يصعب ايجاد ما يربط بينها وبين ما قبلها على الرغم من أنها متصلة به بالوزن. والقصيدة التي اخترنا جزءا منها ، ليست مثالا شاذا بل إن اغلب قصائد حسب المدورة تسير على وفق هذا الأسلوب[1]. لكن المقطع المختار يمثل ما قصدناه ونكتفي به ، ففيه يمكن ملاحظة الانتقالات السريعة في المعاني والصور ، هذه الانتقالات التي لا تحدث إلا في التداعي الحر ، أو في تيار الوعي. انه يتنقل بين الشقة والمقهى والثلج والقدح والساعة والرقص والأضواء وامرأة تفسح له مكانا للجلوس وأخرى بين المدعوات ، حتى أن القارئ ليجهد نفسه جهدا عظيما ليتمكن من فهم ترابطات هذه الأشياء مع بعضها.

ونرى أن هذا التفسير ينطبق على القصائد المدورة كلها حتى عند تعدد الأصوات في إحداها ، لأننا سنكتشف أن هذه الأصوات ليست خارجة

---

(١) تنظر قصيدتيه (زيارة السيدة السومرية) و (اطار الصورة المتناثرة): الاعمال الشعرية: ص ٢٩٢ و ص ٣٠٥.

عن ذات الشاعر، بل هي جزء من التداعي الذي يقدم خطأ! لم يتم العثور على إدخالات فهرسة. وصفا أمينا له، كما في (زيارة السيدة السومرية).

۞ ۞ ۞

٣. ٥. هل يمكن وضع قاعدة تستطيع تفسير العلاقة بين الوزن والمعنى، تبدو هذه القضية شائكة، إذ لا يمكن الاطمئنان لوجود رابطة بين الوزن والمعنى وفي الوقت نفسه لا يمكن إنكار مثل هذه العلاقة، ذلك لأن وجود أوزان مختلفة يعني وجود استخدامات مختلفة لها.

ويمكن أن تقسم الآراء المعروضة حول علاقة الوزن بالمعنى على ثلاثة أقسام: يشمل القسم الأول آراء أولئك الدارسين الذين حاولوا إيجاد روابط مباشرة بينهما مع اختلافهم في الأساس الذي تعتمد عليه هذه الروابط، فهناك النظرة التقليدية التي يمثلها حازم القرطاجني الذي وضع بحثا طويلا عن معاني الأوزان قال فيه "فالعروض الطويل نجد فيه أبدا بهاء وقوة ونجد للبسيط بساطة وطلاوة، ونجد للكامل طلاوة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللرمل لينا وسهولة"[1]. وقد وصلت هذه النظرة إلى دارسين محدثين فنادوا بها، فهذا عبد الله الطيب يحدد لكل بحر معانيا ضيقة فالرمل، عنده، يناسب الإغراض الترنمية الرقيقة والتأمل الحزين[2]. وهو ينعت بحور منهوك البسيط والمقتضب والمضارع والمتقارب القصير بأنها بحور شهوانية، ويأخذ (بشتمها) بشدة[3].

وهناك نظرة حديثة تحاول ربط الوزن بالمعنى ربطا مباشرا، ولكن

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د. ط، ١٩٦٦، ص ٢٦٩.

(٢) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: ص ١٢٥.

(٣) نفسه: ص ص ٨٤ـ ٨٩.

أساسها الذي تعتمده ، هذه المرة ، هو الزمن الذي يستغرقه البحر. يقول د. علي عباس علوان "إن البحور ذات الامتداد الزمني الأطول تتفق عادة مع تضخم ظاهرة استغلال الشعر للتعليم والوعظ والإرشاد والدعوات السياسية والفكرية والاجتماعية... بينما تكاد البحور القصيرة تمتاز بخفة وحركة راقصة تتفق مع الأحاسيس الذاتية والمرح والنشوة والإحساس الحاد والتأثر السريع بأصداء الحياة"[1] . ويفرق د. محمد النويهي بين نوع العاطفة ودرجتها ويرى أن البحور المختلفة تعبر عن درجات مختلفة من العاطفة قسوة وضعفا وهدوءا ويعتمد ذلك على عدد المقاطع التي يتكون منها بحر معين وأطوال هذه المقاطع[2].

أما القسم الثاني فيشمل محاولات تفسير معاني الأوزان بربطها بظواهر فسيولوجية ومنها الرأي القائل بعلاقة الوزن بنبض القلب ، إذ يرى بعض الدارسين أن معنى الوزن يتوقف على عدد المقاطع التي تنطق في زمن معين ومقدار نبضات القلب التي تقابل عدد المقاطع في الزمن نفسه ، خاصة وأن عدد نبضات القلب يتغير عند تعرض الإنسان إلى انفعالات نفسية شديدة[3]. ويضع علي الجندي قاعدة غريبة لاختيار الشاعر الوزن "فالشاعر الطاعن في السن والشاعر الضعيف الجسم والشاعر الخفيض الصوت والشاعر المريض بأمراض الصدر.... يعجزهم أن ينشدوا من البحر الطويل أو البحر البسيط"[4] ولذلك ينظمون على بحور قصيرة. وبهذا يربط الدارس القضية بالقابلية على الإنشاد من غير أن يحسب العلاقة بين الوزن والمعنى.

ويضم القسم الثالث الآراء التي أنكرت العلاقة بين الوزن والمعنى.

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ص ٢٤٧.

(٢) الشعر الجاهلي ، د. محمد النويهي: الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د. ط ، د. ث ، ١/ ٥٩- ٦١.

(٣) ينظر الاسس الجمالية للنقد العربي: ص ٣٦١ ، وموسيقى الشعر: ص١٩٣.

(٤) الشعراء وانشاد الشعر ، علي الجندي: دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٩ ، ص ١٠٠.

فجورج ستيوارت يرى أن بنية الوزن مستقلة عن معنى البيت المنظوم عليه ، بدليل إمكانية تخيل الوزن دون الكلمات المنظومة[1]. ويذهب دارسون آخرون إلى أبعد من هذا ، إذ ينكرون أن يكون للوزن أي معنى ولا أية قيمة ثابتة[2].

ويقترح د. محسن اطيمش ، للقطع بعلاقة الوزن بالمعنى ، مشروعا ضخما يهدف إلى استقراء كل الشعر العربي بتعاون النقاد والموسيقيين وعلماء النفس ، ثم عرض هذا الشعر ، بعد تصنيفه على موضوعات ، على التحليل المعملي[3]. إلا أن مشروعا يوتوبيا كهذا لا يمكن أن يصل نتائج محددة ، وحتى إذا وصل إلى نتائج فأن دحضها لن يكون امرأ عسيرا ، فما أسهل العثور على عشرات القصائد من بحر واحد وروي واحد ، لكنها تمثل أغراضا وحالات نفسية متباينة.

وعلى الرغم من كل هذا الخلاف البين بين الآراء المعروضة في هذه القضية ، تبقى هناك حقيقة قائمة ، لا يُشك في وجودها ، تلك الحقيقة التي نبه إليها كولردج حين ألح على كون الوزن جزءا من التجربة الشعرية أو النفسية[4]. فما دامت مادة القصيدة الأولية نتاجا للا وعي الشاعر ، وما دام الوزن جزءا من هذه المادة ، فلا يمكن أن يكون اختياره عشوائيا ، مع كونه لا واعيا ، فلا بد من وجود علاقات من نوع ما بينه وبين عناصر القصيدة الأخرى.

ويبدو أن السبب في أن كل الآراء التي عرضناها لم تستطع الوصول إلى حل مرضٍ لقضية معنى الوزن ، يكمن في أنها جميعا تصورت وجود

---

(١) نظرية الادب: ص ٢١٨.

(٢) النقد الادبي الحديث: ص ٤٦٩ ، وعضوية الموسيقى في النص الشعري: ص ٨٥.

(٣) دير الملاك: ص ٣٠١.

(٤) الشكل والمضمون في النقد الادبي الحديث ، محمد زكي العشماوي: مجلة عالم الفكر ، ع ٢/ ١٩٧٨ ، ص١٦.

كيان مستقل للوزن منفصل عن الكلمات المنظومة عليه ، وقد يكون دارس الشعر العربي معرضا لأن يقبل هذا التصور أكثر من غيره ، لأن للبحور المختلفة صورا واضحة تقدمها التفعيلات الخليلية إلا أننا نرى أن هذا التصور جائر ، فليست الصور القياسية للبحور صورا واقعية ، بل افتراضية تجريدية ، أما الوجود الحقيقي للوزن فلا يكون إلا في قصيدة منظومة عليه ، ويمكن أن يُشبه هذا الفصل ، فصل (دي سوسور) بين اللغة بوصفها أنظمة ذات وجود (لا مادي) مفترض ، وبين الكلام بوصفه ظاهرة فيزياوية مادية[1]. فكما أن الأصوات تقع خارج النظام اللغوي ، فكذلك تقع الأصوات المؤلفة للبيت الشعري خارج نظام الوزن المفترض.

ولو أعطينا لكل بحر قيمة معنوية محددة معتمدين صورته القياسية ، فكيف نتصرف حيال قصيدتين للسياب ، مثلا ، هما (صياح البط البري) و (سفر أيوب ـ١)[2] فبينما نظم الشاعر كل منهما على التشكل (ب أ ب أ... المتقارب) نجد الأولى مفعمة بالتفاؤل وأشعة الشمس الساطعة ، والثانية تنزف دما وألما واستسلاما ، من غير أن نحس عدم تناسب بين الوزن والمعنى في أي منهما. فالعلاقة بين الوزن والمعنى تشبه العلاقة بين اللون والمعنى في الرسم ، فليست هناك علاقة محددة ولا يمكن صياغة قانون يحكمها بل هي علاقة تشكيلية يكتسب الوزن معناه فيها من خلال توظيف الشاعر له بوضعه في تشكل فني مع العناصر الأخرى.

٣ـ ٦ـ لقد أردنا أن تكون (٣ـ ٥) السابقة أساسا نظريا لمناقشة ثلاث قضايا فنية في الشعر العراقي الحديث تعتمد على علاقة الوزن بالمعنى وهي: طول السطر ، وتنوع الأوزان في القصيدة الواحدة ، والتناوب بين الشكل الحديث والشكل التقليدي.

---

(١) ينظر علم اللغة العام ، فرديناد دي سوسور: ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ، دار آفاق عربية ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٥ ، ص ٣٧.

(٢) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ١٧٣ و ٢٤٨.

٣ـ ٦ـ ١ـ في دراسة طول السطر في القصيدة الحديثة تقع في المشاكل نفسها التي نقع فيها عند البحث عن معاني محددة للأوزان ، ما دمنا ننظر إلى السطر نظرة تجريدية تعزله عن السياق الذي يرد فيه ، لأن نظرة كهذه تعني شيئا ليس له وجود حقيقي ، أي إمكانية وجود طول مثالي للسطر الشعري ، وهكذا نجد من يقيس طول السطر بطول النفس وقدرة القارئ على قراءته دفعة واحدة ، ومدى الجهد الذي يبذله في ذلك[(١)]. ونجد من يفرق بين أثر السطر المتكون من عدد فردي من المقاطع وأثر السطر المتكون من عدد زوجي[(٢)]. وتجدر الإشارة هنا إلى منع نازك الملائكة استخدام تشكلات متكونة من خمس أو تسع تفعيلات لأنها ترى أنها ثقيلة على أذن القارئ[(٣)].

إن طول السطر بوصفه واحدا من العناصر التشكيلية في القصيدة ، لا بد أن تكون له دلالة وظيفية ، بيد أن هذه الدلالات ليست مقننة ثابتة ، بل دلالة يخلقها الشاعر في كل عمل جديد يقدم عليه. خذ مثلا قصيدة بلند الحيدري (أقراص للنوم) [(٤)] ، فالشاعر يقدم فيها تشكلا إيقاعيا يعتمد طول السطر اعتمادا واضحا:

١ـ قف واقرأ   أ أ أ
٢ـ لا تعبر   أ أ أ
٣ـ قف احذر   أ أ أ
٤ـ مإذا في صحف اليوم   أ أ أ ج أ
٥ـ اعلأن باللون الاحمر   أ أ أ أ أ أ أ
٦ـ خذ قرصا للنوم   أ أ أ أ أ

---

(١) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ص ١٧٣.

(٢) نفسه: ص ١٦٩.

(٣) قضايا الشعر المعاصر: ص ١٢٦.

(٤) ديوأن بلند الحيدري: ٥٥٧.

٧. خذ قرصا   أ أ أ

لا يملك قارئ هذه الأسطر إلا أن يقرأها بتنغيم معين ، فكأن الشاعر وضع لها ، فضلا عن الوزن ، لحنا موسيقيا. فالوزن يعتمد ، هنا ، على ابسط تتابع ممكن هو (أ أ أ ...) أول تشكلات الفئة الأولى ، إلا أن الشاعر يلجأ إلى التنويع فيه بالتحكم بطول السطر ، فهو يقدم بدءا ثلاثة اسطر يتكون كل منها من ثلاثة عناصر (أ أ أ) مما يحمل القارئ على اعتياد وزن مكون من ثلاث ضربات:

إلا أن هذه الثلاثية تتسع وتتضاعف في السطر (٤) ، إذ يجيء طويلا مقسما على ثلاثة أقسام محسوسة ، تساعد كتابتها بالتفعيلات الخليلية على تصورها.

فالسطر هو (فعْلن فاعلُ فعْلان). وعلى الرغم من أن السطر الخامس مكون من ثمان ضربات ، فإن الشاعر يحافظ على التقسيم الثلاثي ، فعند قراءة هذا السطر نحس أن الصوت (ن) وضع في مكانين في السطر ليقسمه على ثلاث وحدات:

إعلان   أ أ أ
باللون   أ أ
الأحمر   أ أ ا

ويمكن أن نمضي في تحليل وزن هذه القصيدة من غير أن نعدم العثور على ثلاثية من نوع ما في كل سطر من اسطرها ، ولعل الشاعر يحاكي بهذا نداءات الباعة المتجولين التي يغلب أن تتألف من ثلاث كلمات أو ثلاث جمل أو ثلاث تكرارات ، وهكذا يكون التحكم بطول السطر ، في هذه القصيدة ، طريقة للتنويع على أساس تكنيكي واحد هو البناء الثلاثي.

ويقدم السياب في (أغنية بنات الجن)[1] مثالا آخر للاستغلال التكنيكي لطول السطر.

---

(١) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٦٥٢.

١. نامي إلى أن يؤذن القدر

٢. ويحشر الموتى إلى الحساب

٣. حبيبك الوفي مس ثغره ابتسام

٤. فقد رأى سواك بل رآك في قوامها الندي كالزهر.

٥. وهدبها ومقلتيها ، أشعل الهيام

٦. في عينه السهر

٧. رآك فيها فاشتهاك ليته انتظر

إذ يتمكن الشاعر من تكوين تشكل يشعر بالغرابة ، فالقصيدة حسب موضوعها لا بد أن تكون ذات بناء يشعر بأنها أغنية أولا وأنها أغنية غريبة ثانيا ، فهي ليست أغنية بشرية. ويحقق الشاعر هذا عن طريق التلاعب بأطوال الأسطر ، فلا يترك للقارئ أي علامة تمكنه من تخمين طول السطر التالي ، بل أن أي سطر في القصيدة يكون طوله مفاجئا للقارئ ، فيخلق عنده شعورا بغرابة هذا البناء الذي لا يشعر بالنشوز على الرغم من هذا الاختلاف في أطوال الأسطر ، لأن الشاعر يربط بين أسطر القصيدة بنظام محكم للتقفية ساعده في التغلب على هذه المشكلة.

وكثيرا ما يستغل السياب طول السطر لإحداث هزات عاطفية مفاجئة ، ففي قوله[1]:

١. يا أنتما ـ مصباح روحي أنتما ـ واتى المساء

٢. والليل أطبق فلتشعا في دجاه فلا أتيه

يستخدم الشاعر تكنيكا عروضيا لإحداث الهزة العاطفية ، فالقارئ يتصور أن السطر ينتهي عند كلمة (دجاه) مع نهاية التفعيلة الثالثة المذالة ، خاصة أن كلمة (دجاه) تتماشى مع كلمة (المساء) في نهاية السطر السابق بوساطة ألف المد ، لكن (فلا أتيه) تطيل السطر إطالة غير متوقعة لتحدث الهزة العاطفية

(١) نفسه: ١/ ٣٢٠.

المطلوبة يساعدها في ذلك ياء المد التي جاءت في نهاية سطرين غلبت عليهما الألف الممدودة فكأنها تضع أمنية الشاعر الغالبة في مواجهة واقعه المؤلم.

من هنا يأتي موقفنا في رفض أي تحديد لطول السطر، ما لم يكن خاصا بالحديث عن قصيدة معينة، في محاولة اكتشاف البناء التشكيلي الذي بنيت عليه.

٣. ٦. ٢. يكاد الذين تناولوا قضية تنوع الوزن في القصيدة الواحدة أن يتفقوا على أن هذه الظاهرة تحدث عندما يريد الشاعر التنقل بين مواقف شعورية مختلفة[١] إلا أننا لاحظنا أن التنوع يفشل كلما كان القصد إليه واعيا، هذا مثال من قصيدة (جيكور امي)[٢] للسياب:

١. تلك امي وأن أجئها كسيحا

٢. لاثما أزهارها والماء فيها والترابا

٣. ونافضا بمقلتي أعشاشها والغابا

٤. تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يَعبرن السطوحا

٥. أو ينشرن في بويب الجناحين كزهر يفتح الأفوافا

يبني الشاعر قصيدته هذه على فرض رياضي صرح به وهو :

٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) = ٣ فاعلاتن + ٣ مستفعلن + ٣ فاعلاتن[٣] على طريقة فك المقدار الجبري المحصور بين قوسين. إلا أننا نحس كأن كل سطر في هذه القصيدة ينتمي إلى قصيدة مستقلة، ولم تجد القوافي نفعا هذه المرة، فنحن لا نشعر بعلاقة بين(كسيحا، الترابا) وبين (السطوحا، والغابا) وحتى حين نشعر بها تظل علاقة واهية لا تكفي لربط هذه الأسطر

---

(١) ينظر الشعر العربي المعاصر: ص١٠١ ودير الملاك: ص ٢٩٣.

(٢) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٦٥٦.

(٣) نفسه: ١/ ٣٩٦.

المتنافرة ، لأن هذا التغيير المفاجئ في الوزن يؤدي إلى انتكاس توقع عودة القافية.

لكن السياب يقدم نموذجا ناجحا للتنوع في قصيدة (في المغرب العربي)[1] حيث لا دليل على قصدية واضحة اليه:

١. قرأت اسمي على صخرة
٢. هنا في وحشة الصحراء
٣. على آجرة حمراء
٤. على قبر فكيف يحس إنسان يرى قبره
٥. يراه وانه ليحار فيه
٦. أحي هو أم ميت فما يكفيه
٧. أن يرى ظلا له على الرمال

فبوصل هاء (يكفيه) ببداية السطر (٧) نكتشف انه سطر من الرمل ورد في سياق الوافر ، وبهذا التغيير في الوزن يصور الشاعر حركة الاضطراب التي اعترت بطل القصيدة وهو يرى قبره ، خاصة انه مهّد لهذه الحركة بالزحاف والتدوير في السطر السابق ، إنها حركة اضطراب وحيرة نجح التتابع (ب ب أ أ ب ب ب X) في رسمها. وفي القصيدة نفسها استخدام آخر للرجز في سياق الوافر[2]:

١. فيا قبر الإله على النهار
٢. ظل لألف حربة وفيل
٣. ولون ابرهة
٤. وما عكسته منه يد الدليل

---

(١) نفسه: ١/ ٣٩٤.

(٢) نفسه: ١/ ٣٩٦.

ففـي السـطرين (٢ ،٣) انتقـال إلى الرجـز يسـاعد علـى تصـور حركـة جيش جرار يقوده قائد مرعب هو إبرهة الحبشي.

وليس التحول في الموقف الشعوري هو المسوغ الوحيد لتنوع الوزن في القصيدة ، فهناك أيضا تعدد الأصوات كما في (جذور الريح)[1] لحسب الشيخ جعفر:

١. مثلما يحمل في عتمته الجذر النهار

٢. مثلما يحمل في رحلته النسغ الثمار

٣. عائد أنت إلينا يا زمان البرتقال

٤. (وتلسعني عيونك مثل حد السيف

٥. فأهتف خبزي المسموم وجهك عشبة مهزولة في الصيف.

٦. فخلي الريح تعصف بي وتحملني

٧. رعودا او بروقا ولتشب النار في سفني)

٨. عائد انت الينا

٩. نخلة فرعاء تمتد علينا

فهذه القصيدة تمثل حوارا بين حبيب عائد ، بعد هجرة ، وبين حبيبته ، وما بين القوسين حديث الفتى العائد بناه الشاعر على (الوافر) بينما يكون حديث الفتاة على (الرمل).

ومهما يكن الدافع الذي يدفع الشاعر إلى تغيير الوزن في قصيدته فانه لن يعني في حال من الأحوال ، إعطاء دلالات معينة لوزن معين. والأمثلة السابقة تمثل استخدامين مختلفين لبحر (الوافر). وهكذا لا نرى إمكانية لدراسة التنوع وتقييمه إلا إذا انصبت الدراسة على قصيدة معينة ، لكي يمكن التحدث عن التشكل الشعري فيها.

٣ـ ٦ـ ٣ـ أما ظاهرة تناوب الشكلين التقليدي والحديث في قصيدة

---

(١) الاعمال الشعرية: ص ٣١.

واحدة ، فربما تكون أكثر الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث افتقارا للمسوغ الفني المقنع. فهي في ظاهرها تمثل ردة على الشكل الحديث ، إذا ما نظرنا إلى استخدام الشكل التقليدي في سياقه ، على انه يعني أن ما سيعبر عنه بأبيات تقليدية يعجز الشكل الحديث عن التعبير عنه.

ويعرض د. علي عباس علوان رأيا في قصيدة (بور سعيد)[١] ، التي تقدم تقدم مثالا على التناوب ، قد يكون مفتاحا لفهم هذه الظاهرة. يقول: لقد كان العدوان على بور سعيد تحديا دفع الكثير من المثقفين إلى اتخاذ الشعور القومي وسيلة لمواجهته ، ولا يخرج رد السياب عن هذه المواجهة ، فقد كان:

يا حاصد النار من أشلاء قتلانا منك الضحايا وإن كانوا ضحايانا

وحين نقرأ القصيدة تحت تأثير هذا التصور ، نرى أن الشاعر يلجأ إلى الشكل التقليدي كلما أراد التحدث عن معاني الفخار والحماسة والتضحية ، ويعود إلى الشكل الحديث كلما أراد الإعراب عن الخسارة والخذلان وعظمة المصاب[٢]. ويزيد تحمسنا لهذا الرأي ما نلمحه في الشكل التقليدي من ظلال قصائد عربية عريقة فالمقطع الأول من (بور سعيد) يذكر بقصيدة جرير[٣]:

بان الخليط ولو طوعت ما بانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا

بل لا نستبعد أن يكون بيت السياب:

إن العيون التي طفأت أنجمها عجلن بالشمس أن تختار دنيانا

قد أوحى به إليه بيت جرير:

---

(١) ديوأن بدر شاكر السياب: ١/ ٤٩٢.

(٢) في مقابلة شخصية مع د. علي عباس علوان.

(٣) شرح ديوأن جرير ، محمد اسماعيل الصاوي ، مكتبة النهضة ، بغداد ، د. ت. ط ، ص ٥٩٣.

إن العيـون الـتي في طرفها مـرض   قتلننـا ثـم لم يحـيين قتلانـا

إلا أن هذا التفسير، على طرافته، لا ينطبق على كل نماذج التناوب المتوفرة، لدينا، فهو لا يفسر التناوب في قصيدة (الضحية) لرشدي العامل، مثلا، التي منها[1]:

مـررت بـي واغرورقـت عـبرة   هـا أنـت في دوامـة الآخـرين

في وجهـك الهـارب مـني أرى   وجهـي الـذي خلفتـه مـن سـنين

جبينـك السـائر في نومـه   وشـعرك النـائم فـوق الجـبين

وفي الفـم الجـرح رمـاد الهـوى   وبـين عينيـك بقايـا حنيـن

وراء الصمت ألقى وجهك المتعب   أرى عينيـك تسـترخي

أرى أطيافهـا تلعـب   أشـم رطوبـة الجـدران في الملجـأ..

يستخدم الشاعر الشكل التقليدي، هنا، وهو يصف لقاء الحبيبة الهاجرة الخائبة بالحبيب الباقي على الوفاء، هذا اللقاء الذي طالما وصفه الشعراء، موقف تقليدي يكثر حدوثه، ولا نجد معنى غير هذا يفسر وصفه بالشكل التقليدي، إلا أن الانتقال إلى الشكل الحديث يتم تدريجيا كلما دخل الشاعر في خصوصية التجربة والذكريات التي تداعت بعد ذهاب لهفة اللقاء.

ومرة أخرى لا نرى مسوغا للظاهرة سوى أنها عنصر من عناصر التشكيل، يستخدمه الشاعر، كما يستخدم غيره، دون أن يكون له أي معنى محدد قبل المعنى الذي يريده له في تشكل عمله.

....

(١) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٨٣.

الفصل الثاني

القافية وأنظمة التقنية
في الشعر العراقي الحديث

التقاليد الموروثة

دراسات حديثة في القافية

حقيقة القافية

القافية في الشعر العراقي الحديث

خاتمة

١ـ التقاليد الموروثة

١ـ ١ أن الأخذ بالنظرة الميثولوجية إلى نشوء الشعر قد يساعد في إيجاد حلول لكثير من القضايا المبهمة ، ومنها القافية. وهناك أدلة كثيرة يمكن أن تسند هذه النظرة. لعل أبرزها ارتباط الشعر بالعوالم الميتافيزيقية ، إذ كان العرب يعتقدون وجود جني أو شيطان يلهم الشعراء ، وتناقلوا كثيرا من الروايات عن لقاء بعضهم بهؤلاء الشياطين وإصغائه لإنشاده[١] "ثم إن مكانة الشاعر القديم كانت أشبه بمكانة العراف منها بمنزلة الأديب الفنان. يشهد على ذلك الاسم الذي عرف به (شاعر) أي عارف بالسحر أو بالإسرار الروحانية[٢] ويقدم القرآن الكريم دليلا بينا على ارتباط الشعر بالسحر والكهانة ، والجنون الذي كان يعد ، هو الآخر ، ضربا من التأثيرات الروحية على الناس. يتضح ذلك من العلاقات التي تبينها الآيات الآتية:

"بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون".

"فذكر فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولا مجنون ، أم يقولون شاعر تتربص به ريب المنون".

"وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون ، ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون".

---

(١) ينظر جمهرة اشعار العرب ، ابو زيد القرشي: دار صادر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٩ ، ص ص ص ٣ـ ٨.

(٢) دراسات في الادب العربي ، غوستاف فون غرنباوم: ترجمة د. احسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د. ط١ ، ١٩٥٩ ، ص ٣٧.

"ويقولون أإنا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون[1]

وهذا يشجع على الأخذ بالرأي القائل بخروج الشعر من عبادات الكهان.

ولئن كان هذا صحيحا فإنه سيلقي أضواء ساطعة تنير طريق التفكير بنشوء القافية وغيرها من تقنيات الشعر.

ولا يخفى اعتماد أكثر الديانات على فنون من القول يقصد بها إحداث تأثرات شعائرية على المتعبدين. ولا بد أن تكون الكلمات التي يتفوه بها الكهنة خارقة للمعتاد من تركيب الكلام حتى تبدو كأنها رقى سحرية ألقتها الآلهة على ألسنة القائمين على خدمتها. ومن الطبيعي أن تكون هذه الرقى ، في أول أمرها ، اقرب إلى النثر منها إلى النظم ، إذ ليس من المعقول أن يهتدي إنسان ما إلى الوزن مرة واحدة دون سوابق تاريخية ، إلا أن هذا لا يمنع من أن يكون للكهنة تقنيات أخرى يلونون بها كلماتهم. ويمكن أن تكون القافية واحدة من هذه التقنيات ، فهي أسهل من الوزن إدراكا في السمع . وعلى هذا الافتراض تكون القافية أسبق ، في نشوئها ، من الوزن.

وعند دراسة النصوص النثرية القديمة يستدل على كثير من ملامح تقاليد النظم العربي. ففي أقدم نص نثري نعرفه ، وهو خطبة قس بن ساعدة ، التي منها قوله: "أيها الناس اجتمعوا واسمعوا وعوا ، من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت"[2] يلاحظ التزام السجع الذي هو صورة قريبة من قافية البيت الشعري.

ويقدم هذا المعنى ملمحا آخر من ملامح النظم ، وهو تقسيمه على عبارات متساوية طولا ومتشابهة وزنا أحيانا ، مثل:

آيات محكمات   مطر ونبات

---

(١) القرآن الكريم ، الانبياء/ ٥ ، الطور/ ٢٩ـ ٣٠ ، الحاقة/ ٤١ـ ٤٢ ، الصافات/ ٣٨ على التوالي.

(٢) البيان والتبيين ، ابو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: تحقيق عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الاسلامي ، بيروت ، ط٤ ، د. ت ، ١/ ٣٨.

وآباء وأمهات   وذاهب وآت

وقد تجيء عبارة يقرب طولها من مجموع العبارتين السابقتين عليها مثل:

من عاش مات   ومن مات فات

وكل ما هو آت آت

وهذا يشبه بيتا مصرعا يتلوه بيت آخر غير مصرع. فإذا كان هذا النص جاريا على سنن سجع الكهان الذي يضرب في القدم يكون من المشروع التفكير في عد ذلك اللون من النثر أصلا للنظم العربي.

وتزودنا دراسات البلاغيين واستحساناتهم بأدلة أخرى على هذا المذهب ، فأحسن السجع عندهم "ما تساوت قرائنه..... ثم ما طالت قرينته الثانية نحو (والنجم إذا هوى ما ضل صاحبكم وما غوى) أو الثالثة نحو (خذوه فغلوه ثم الجحيم صلوه)"[1] أي ما شابه النظم في تساوي اشطره. وهم يشيرون إلى نوع آخر من تقنيات النثر ويسمونه الموازنة "وهي تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية نحو (ونمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة[2] وهذا بيّنُ الدلالة على نزوع النثر القديم إلى تقنيات النظم ، بوضعه غايته التي انتهى إليها.

۞ ۞ ۞

١ـ ٢ـ وقد كان سحر القافية يشغل الخطباء والشعراء والنقاد من العرب الأوائل ، حتى أنهم راحوا يخلعون عليها صفات أخلاقية كما فعل ابن جني إذ قال: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع ، وفي السجع كمثل ذلك فآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أشق ، والحشد عليها أوفى وأهم ، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية

---

(١) التلخيص في علوم البلاغة ، محمد بن عبد الرحمن القزويني ، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٣٢ ، ص ٣٩٧.

(٢) نفسه: ص ٤٠٤.

ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه"[1]. وعبارة ابن جني هذه تبين كيف انه استخدم كلمة (أشرف) بمعناها الأخلاقي ، فضلا عن قصره العناية في الشعر على القافية دون غيرها.

وموقع القافية عند ابن طباطبا أهم من المعنى الذي يعرضه البيت ، فهو يرى أن الشاعر إذا "اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله" فهو يفضل وقوع القافية في الموقع الأحسن حتى حين ينقلب المعنى إلى الضد.

وفي عمل حازم القرطاجني ، الذي يرى د. جابر عصفور أن التأصيل النظري لمفهوم الشعر التقليدي قد تكامل على يديه[2] نجد تفصيلا أكثر دقة لمفهوم شرف القافية. فحازم يرى أن هناك طريقتين يسلك الشاعر إحداهما عندما يريد نظم بيت من الشعر ، فهو قد يضع معنى في العجز ثم يبحث عما له علاقة به فيضعه في الصدر ، وقد يضع المعنى في الصدر ، ثم يبحث عما يناسبه ليضعه في العجز[3] وصاحب المذهب الأول هو الذي سيجيد النظم ، عند حازم ، "فإنه يتأتى له حسن النظم لكون الملائمة بين أوائل البيوت وما تقدمها - التي هي واجبة في النظم - متأتية له في أكثر الأمر ، إذ لكل معنى معان تناظره وتنتسب إليه"[4] أما صاحب المذهب الثاني فإنه "وإن وسع على نفسه أولا في كونه يختار ما يضعه في صدر بيته... فقد ضيق على نفسه بكونه لا يمكن أن يقابل المعنى المتقدم من المعاني المتناظرات إلا بما قطع عبارته

---

(١) الخصائص: ١/ ٨٤.

(٢) مفهوم الشعر ، د. جابر احمد عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، د. ط ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٩٥.

(٣) منهاج البلغاء: ص ٢٧٨.

(٤) نفسه : ص ٢٧٨.

وصيغتها موافق المروي"[1] أي أن حازما يرى أن على الشاعر أن يطلب القافية أولا ثم ينسج عليها ما تبقى من البيت.

وقد أدى هذا الموقف المكبر المجل للقافية بالنقاد القدامى إلى أن يقفوا عندها طويلا ، ويكتبوا فيها مؤلفات مستقلة مثل كتاب (القوافي) للأخفش ، نتج عنها وضع قواعد دقيقة تساعد في تمييز غثها من سمينها حسب موازينهم النقدية. ولأن هذه القواعد والضوابط تمثل نظاما محكما سيطر على دراسة القافية حتى وقتنا هذا ، نجد من الضروري عرضها ومناقشتها ، في الطريق إلى بناء تصور لتقنيات التقفية في الشعر العراقي الحديث.



١ ـ ٣ أول ما يواجهنا في آراء أولئك الدارسين تعريفهم القافية ، الذي ذهبوا فيه مذاهب شتى. ففي تسميتها بهذا الاسم ثمة رأيان: أولهما ذلك الذي ينظر أصحابه إلى القصيدة نظرة أفقية تدرس كل بيت منفردا عن غيره. فالقافية عندهم إنما سميت (قافية) "لأنها تقفو الكلام"[2] "أي تجيء في آخره"[3] والرأي الثاني رأي الذين ينظرون إلى القصيدة نظرة رأسية ، والقافية عندهم واحدة من الروابط التي تلتئم بها أجزاؤها ، وقد سميت قافية لأن بعضها يتلو بعض[4]

وفي تحديد القافية هناك خلاف كبير ، فالأخفش يرى أنها الكلمة الأخيرة

---

(١) نفسه : ص ٢٧٩.

(٢) كتاب القوافي ، سعيد بن مسعدة الأخفش: تحقيق احمد راتب النفاخ ، دار الامانة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤ ، ص١.

(٣) الكافي: ص ١٤٩.

(٤) هذا راي ابن دريد وابن كيسان كما نقله د. حسين نصار. القافية في العروض والادب: دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣.

من البيت[1] ودليله على ذلك انه "إذا بني البيت كله إلا الكلمة التي هي آخره قيل بقيت القافية"[2]

ويرى الفرّاء أن القافية هي الحرف الذي تكون عليه القصيدة ، أي (الروي) ، وتبعه على هذا أكثر الكوفيين مثل ابن كيسان ، وكذلك فعل ابن عبد ربه الأندلسي[3]

وحدد الخليل بن احمد القافية بأنها "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[4] وقد سيطر هذا التحديد على أفكار العروضيين ، وأيسر دليل على ذلك ما فعله الأخفش في (كتاب القوافي) ، فعلى الرغم من انه يعقد فصلا طويلا لإثبات مذهبه في أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت[5] نراه يقيم الكتاب ، بعد ذلك ، على تحديد الخليل السابق.

بقي أن نشير إلى تعريف أبي موسى الحامض القافية بأنها "ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات"[6] وينطوي هذا التحديد على قدر كبير من الصواب ، إلا انه يفتقر لما يضبط حدود هذه الملزمات ، فهو كمن يعرف الماء بأنه كل ما يملأ البحار.

أما انتقاد ابن رشيق له بقوله: "كلام مختصر مليح الظاهر ، إلا انه ـ إذا تأملته ـ كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان"[7] فقد اخطأ فيه ، إذ لو عرض هذا البيت:

---

(١) كتاب القوافي: ص١.

(٢) نفسه: ص٥.

(٣) العمدة: ١/ ١٥٣ ، وينظر العقد الفريد: ٤٩٦/٥.

(٤) الكافي في العروض والقوافي: ص ١٤٩.

(٥) ينظر كتاب القوافي: ص ص ١ـ ٧.

(٦) العمدة: ١/ ١٥٣.

(٧) نفسه: ١/ ١٥٣.

إلام طماعيـــــــة العـــــاذل   ولا رأي في الحـــب للعاقـــل[1]

على الخليـل فستكون القافيـة عنـده (عاقـل) ، وحركتـها أمـا مـا بقـي مـن تحديد الخليل فهو غير ملزم بدليل أن البيتين التاليين هما:

يـــراد مـــن القلـــب نســـياكم   ويـــأبى الطبـــاع علـــى الناقـــل

وإنـــي لأعشـــق مـــن عشـــقكم   نحـــولي وكـــل امـــريء ناحـــل

إذ لاحظ أن الشاعر لم يلتزم تحديد الخليل فيهما.

إن أبرز ما يميز القافية هو المظهر الصوتي ، بوصفها ظاهرة صوتية تتكـرر في نهاية كل بيت من القصيدة التقليدية ، وهذا ما لا يمكن أن يفعله تعريـف دقيـق بهـا. بيـد أن التعريفـات المتقدمـة لم تفلـح في تحديـد هـذه الظـاهرة تحديـدا يمنـع اللبس والاختلاط ، ففي أبيات المعري هذه:

عللانـــي فـــإن بـــيض الأمـــاني   فنيـــت والظـــلام لـــيس بفـــاني

إن تناســـــيتما وداد انـــــــاس   فاجعلاني من بعض من تذكران

رب ليل كأنه الصبح في الحسن   وان كـــان اســـود الطيلســـانِ[2]

تتحدد القوافي ، حسب الأخفش ، بالكلمات (فاني ، تنكـران ، الطيلسـان) ، فما الذي يجمع بين هذه الكلمات الثلاث؟ ثم كيف اختلف عدد الحروف المكونة لكل قافية مع إنها مأخوذة من قصيدة واحدة؟ ولماذا وصفت الأحـرف: التاء والذال والكاف والراء من (تذكران) بأنها حروف قافية وهي لا تمت بـأدنى صلة لما تقدمها أو ما تأخر عنها؟

أما رأي الفراء فهو لا يصمد أمام المناقشة طويلا ، وقد رد عليـه ابـن رشـيق بحجة قويـة ، إذ لـو كانـت القافيـة حـرف (الـروي) وحـده لجاز وضـع الكلمـات

(١) شرح ديوان المتنبي: ٣/ ٢١.

(٢)سقط الزند ، لابي العلاء المعري: دار بيروت للطباعة والنشر ، د. ط ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص٩٤.

مثل (فجر ، فخار ، بشائر ، مسطور) قوافي لقصيدة واحدة ما دامت متفقة الأواخر[1] وفي الأبيات السابقة يخفق تحديد الفراء أيضا لأنه سيغفل التزام ألف (الردف) قبل (الروي).

وعند تطبيق تحديد القافية عند الخليل على آبيات المعري فإنها ستُحصر بالمجاميع: (فاني ، وان ، سان) وهذا يعني جمع ثلاثة حروف مختلفة ـ الفاء والراء والسين ـ في قوافي قصيدة واحدة. كما أن تحديد الخليل يدخل الحرف الذي قبل (الروي) ، في كلمات مثل (عائد ، صاعد ، حاسد) ، في حروف القافية على الرغم من انه غير ملتزم فيها.

أما تحديد القافية عند أبي موسى الحامض فهو أصلح التعريفات بالنظر للمبدأ الذي عرضه ، فالقافية "هي ما يلزم الشاعر تكريره" ، فقوافي المعري هي تكرار ألف (الردف) والنون وياء (الوصل) ، بيد انه تحديد قاصر عمليا لحاجته إلى ملحق طويل تحدد به قواعد التزام حروف التقفية.

۞ ۞ ۞

١ ـ ٤ـ تزودنا أبحاث دارسي القافية القدامى بمصطلحات غاية في الدقة لوصف أوضاعها ، على الرغم من اختلافهم في تعريفها وتخطيط حدودها . وفيما يأتي عرض لأهم هذه المصطلحات[2]

أ ـ وضعوا ستة مصطلحات لحروف القافية هي:

الروي: هو أبرز حروف القافية ، وتبنى عليه القصيدة ، ويلزم في كل أبياتها في الموضع نفسه.

الوصل: وهو صوت مد طويل أو (هاء) يأتي بعد (الروي) للدلالة على نهاية البيت.

---

(١) العمدة: ١/ ١٥٣.

[2] نعتمد في سرد المصطلحات على : كتاب القوافي : ص ص ١٠ـ ٣٤ ، والكافي: ص ص ١٤٩ـ ١٦٠.

الخروج: هو صوت مد يمكن أن يأتي ويلتزم بعد هاء (الوصل) مثل:

ايـا راميـا يصـمي فـؤاد مرامـه تُربـــيّ عـــداه ريشـــها لســـهامه

فالميم حرف (الروي) والهاء (وصل) والياء التي تلفظ بعدها (خروج).

الردف: هو حرف المد الطويل الذي يمكن أن يأتي ويلتزم قبل الروي ، كما في:

إذا ما الملك سام الناس خسفا أبينـــا أن نقـــر الـــذل فينـــا

فالياء في (فينا) هي (الردف)

التأسيس: هو ألف المد حين يتوسط بينها وبين (الروي) حرف وحركة ، والتأسيس واجب الالتزام كما في :

ولما رايت الجهل في الناس فاشيا تجاهلت حتى ظن أني جاهل

إذ يوصف الألف في (جاهل) بأنه (تأسيس).

الدخيل: هو الحرف الذي يتوسط بين (التأسيس) و (الروي) ، وليس (الدخيل) حرفا ملتزما في القافية مثل الهاء في (جاهل).

ب ـ ووضعوا ستة مصطلحات أخرى لحركات القافية هي:

١. الرس: هو حركة الحرف الذي قبل (التأسيس) ، وليس لهذا المصطلح ، كما نرى أية ضرورة ، ما دام (التأسيس) ألفا على الدوام ، إذ أن (الرس) لن يكون سوى فتحة مفترضة.

٢. الحذو: هو حركة ما قبل الردف ، وهو حركة مفترضة من جنس الردف ليس لها وجود واقعي.

٣. الإشباع: هو حركة (الدخيل) وهي ملتزمة إذا كانت فتحة ، ويجوز المراوحة بين الكسرة والضمة.

٤. التوجيه: هو حركة ما قبل (الروي) حين يكون مقيدا (ساكنا).

٥. المجرى: هو حركة (الروي) المطلق ، وليس لهذه الحركة وجود واقعي إلا حين يكون (الوصل) هاء ففي البيت:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا   ونـاب عـن طيـب لقيانـا تجافينـا

افترضـوا وجـود فتحـة بـين النـون والألـف في (تجافينـا) وعـدوها (مجـرى) ، وهذه الفتحة ليست موجودة في الواقع. أما في البيت:

بليـت بلـى الأطـلال إن لم أقـف   وقـوف شـحيح ضـاع في الـترب خاتمُهُ

٦. النفـاذ: هـو حركـة (الوصـل) حـين يكـون هـاء متحركـة ، وهـي حركـة مفترضـة أيضـا ، لأن هـاء (الوصـل) إمـا أن تكـون سـاكنة أو تكـون متبوعـة بصوت مد طويل ، كما في البيت:

أحـــر بالواجـــد مـــن وجـــدهِ   صـــبر يعيـــد النـــار في زنـــده.

فالكسرة بعد الهاء في (زنده) ستلفظ باء ليتم بها وزن الضرب (فاعلن).

◈ ◈ ◈

١ـ ٥ـ إن تأمل جهود القدماء في دراسـة القافيـة ، يبين اهتمـامهم بهـا باتجـاه واحد من البحث ، وهو موقع القافيـة مـن البيـت المفـرد ، أو الاتجـاه الأفقـي. ومـا هذا إلا لأنهـم كـانوا يعـدون البيـت وحـدة قائمـة برأسـها ، مكتفيـة بنفسـها عـن غيرها. أما الاتجاه الأهم في الدراسـة ـ كمـا نـرى ـ وهـو دور القافيـة في القصيدة بوصـفها بنـاء متلاحمـا ، أو الاتجـاه الرأسـي ، فلـم يحـظ إلا بالقليـل مـن اهتمـام الدارسين القدماء ، ولم يتعد هذا القليل بحث عيـوب القافيـة كالإكفـاء والإيطـاء والإصـراف والسـناد. وسـنحاول الإشـارة إلى دور القافيـة في القصـيدة التقليديـة ، كما استخدمها الشعراء.

يمكـن تشـبيه القصـيدة التقليديـة ببنايـة مؤلفـة مـن عـدة طوابـق ، فكـل طـابق فيهـا مسـتقل واقعيـا عـن الطوابـق الأخـرى ، وفي داخلـه حيـاة وأشـخاص مختلفـون عمـا في داخـل غـيره ، إلا انـه مكـون مـن أجـزاء معماريـة (شـقق وغرف) تشبه ما في غيره. ويمكن أن نجعل كل بيت مـن القصـيدة مقـابلا لأحـد

الطوابق ونشبه تقسيمات الوزن فيه بالتقسيمات المعمارية في الطابق الواحد ، أما كلمات البيت فتقابل ما فيه من حياة متميزة.

حين ننظر إلى هذه البناية من أسفل إلى أعلى نراها وحدة متلاحمة تبدأ بجدار الطابق الأرضي ثم سقفه ويتكرر هذا الشكل عددا من المرات (جدار ـ سقف ، جدار ـ سقف) ، ويمكن أن نشبه القافية بسقوف الطوابق التي تمثل مناطق الاتصال التي توحد البناية.

ويصور هذا المثال صعوبة المهمة التي ينوء بها الشاعر التقليدي ، فهو إذ يصل إلى القافية يكون قد وصل النهاية الفعلية للبيت ، وتوجب عليه إنهاء المعنى من غير تعليقه بغيره ، وإنهاء التشكل الوزني أيضا. وفي الوقت نفسه لا بد من أن يشعر المتلقي أن هذا البيت الذي انتهى إنما هو جزء من القصيدة ، وإن ثمة بيت آخر يليه.

ومن هنا تكون المهمة صعبة لأنها مركبة من فعلين متضادين يتنازعان البيت ، أولهما يريد فصله والاستقلال به ، والثاني يريد وصله بما بقى من آبيات القصيدة.

ولكي تُؤَدّى هذه المهمة تعتمد القصيدة التقليدية على ازدواج موهم في القافية بقسمتها على معنى ولفظ ، فيقوم المعنى بفصل البيت من غيره بينما يقوم اللفظ ، الذي سيكون مشتركا في أواخر الآبيات جميعا ، بوصل أبيات القصيدة بعضها ببعض. ولذا يعد الإيطاء والتضمين عيبين في القافية ، فهما يؤديان إلى إلغاء هذه الازدواجية الفاعلة ، إذ يبطل التضمين عمل القافية في كونها النهاية الفعلية للبيت ، وكذلك يعمل الإيطاء لأنه يعني تكرار القافية بلفظها ومعناها معا. ولا يعد تكرار القافية باللفظ دون المعنى إيطاء[1] كما هو في قول احدهم:

هذا جناي وخياره فيه

اذ كل جانٍ يده إلى فيه

---

(١) الكافي: ص ١٦٣.

أما الطريقة التي تقوم القافية بوساطتها بربط الأبيات ببعضها ، فيمكن أن تتضح بالشكل الآتي:

ب ك م أ ج د

س ض ب ل ق د

ن ت ش ع ح د

غ م ر ك هـ د

هناك ، على الدوام ، خمسة عناصر مختلفة تتخذ نظاما قد يختلف أو يتشابه مع ما سابقه أو لاحقه ، إلا انه ينتهي بالعنصر نفسه الذي ينتهي به غيره. وهكذا يتكرر العنصر (د) على مسافات متساوية مكونا تشكلا إيقاعيا يشمل النظام الكلي المتآلف من تتابع الأنظمة الجزئية.

ولا نرى صلة مباشرة بين الوزن والقافية ؛ ذلك لأن القافية تعتمد في أداء مهمتها على نتيجة من نتائج الوزن ، وهي أن الأصوات المؤلفة لكل بيت من القصيدة مساوية في عددها للأصوات المؤلفة لأي من الأبيات الأخرى.

أما كون القافية جزءا من التشكل الوزني فليس ميزة لها لأن أية مجموعة صوتية أخرى في البيت ، في الواقع ، جزء من وزنه.

ولن تكون للقافية الأولى في القصيدة ، على وفق هذه النظرة ، أية وظيفة فورية ، لأن عملها سيعلق حتى يصل المتلقي إلى نهاية البيت الثاني ، إذ تأتي قافيته لتبنى ، بالتعاون مع القافية الأولى ، الأساس الإيقاعي الرأسي الرابط. وربما تكون المعايير الأخلاقية العربية ، التي تقضي بتفضيل (الأول) على (التالي) ، هي التي دفعت إلى ابتكار التصريع ، الذي يؤدي إلى نقل الأهمية من القافية الثانية إلى القافية الأولى ، وذلك بأن تَنسق القافية مع مماثلتها قبل موقعها الطبيعي ، فكأن الشاعر يقول للمتلقي: "انتبه ، هذه هي القافية التي سأبني عليها قصيدتي". وربما كان حازم القرطاجني يعني هذا حين قال: "وللتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة

قبل الانتهاء إليها[1] فقد خص التصريع في أوائل القصائد لأنه هو فقط الذي تستدل به النفس على قافية القصيدة.

أما القوافي التي تتلو الثانية فليست إلا تكرارا منتظما لها وللمسافة بينها وبين القافية الأولى ، وهكذا يكون نظام القصيدة التقليدية ، بما فيه نظام التقفية نظاما لا متناهيا يشبه الشكل:

أ أ أ أ أ أ أ ....

ولكنه مؤلف من مجموعة من الأنظمة المتشابكة ، وهذه الحقيقة تبين مدى الصعوبة التي يواجهها الشاعر التقليدي ، حين يريد إنهاء القصيدة ؛ ذلك لأن عليه أن يأتي بعنصر جديد يختلف عن العناصر التي درج النظام على تكرارها ، لكن القصيدة التقليدية لا تتيح له ذلك ، ولهذا تراه يعمد إلى خدع فنية تهدف إلى إضافة أي شيء جديد إلى القافية الأخيرة ، كي تبدو مختلفة عن غيرها بما يضمن إقناع القارئ بنهاية ناجحة. ومن هذه الخدع ما أشار اليه حازم بقوله: "فأما ما يجب في المقاطع ... وهي أواخر القصائد فإن يتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة[2] أو بمعنى آخر ، يكون على الشاعر أن يؤجل أحسن أبياته إلى نهاية قصيدته.



(١) منهاج البلغاء: ص ٢٨٣.

(٢) نفسه: ص ٢٨٥.

٢ـ دراسات حديثة في القافية

٢ـ ١ـ كتب د. إبراهيم أنيس فصلا عن القافية في كتابه (موسيقى الشعر[١] الشعر[١] ويلاحظ على هذه الدراسة أنها سارت في اتجاهين ، عني أولها بالبحث في تعريف القافية ، وعني الثاني بعرض الضوابط التي تحكم الشاعر في تقفية قصيدته. فأما الاتجاه الأول فقد ركز فيه د. أنيس على القافية بوصفها ظاهرة صوتية. فهو يعترض على تعريفات القدماء لها بان "من الواجب أن لا تحدد القافية ، في أطول صورها ، وإنما الواجب أن يشار إلى اقصر تلك الصور ، وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه[٢] ودليله على ذلك أن "من السهل أن نقول أن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات ، وليس من السهل أن نزعم أن عدد أصواتها لا يزيد على قدر معين[٣] لأن موسيقى الشعر إنما تكمل على قدر الأصوات المكررة[٤] وحين يتحدث د.أنيس عن (الروي) نفهم انه يرى القافية بأبسط صورها حرف (الروي) لا غيره ، لأنه عنده "اقل ما يمكن أن يراعى تكرره"[٥]

وعلى وفق هذه النظرية يرتب أنواع القوافي بحسب كمالها في أربعة مراتب[٦]

---

(١) موسيقى الشعر: ص ص ٢٧٣ـ ٣٠٩.

(٢) نفسه: ص ٢٧٣.

(٣) نفسه: ص ٢٧٣.

(٤) نفسه: ص ٢٧٤.

(٥) نفسه: ص ٢٧٤.

(٦) نفسه: ص ٢٧٨.

القافية المقيدة التي سبق (رويها) بحركة قصيرة غير ملتزمة.

القافية المقيدة التي سبق (رويها) بحركة قصيرة ملتزمة (والقافية المطلقة التي لا تلتزم فيها هذه الحركة).

القافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل (الروي) والمردوفة بياء و واو متناوبتين.

القافية المطلقة المردوفة.

وقد وردت ملاحظتان في بحث د. أنيس لا مناص من الإشارة إليهما. تتمثل الأولى في تسويته بين الحرف الصحيح المتبوع بحركة وحرف المد في الأثر السمعي ، وهو يبني هذا الحكم على أساس تساويها الزمني[(١)]

أما الملاحظة الثانية فهي تصوره للقافية التامة والممكنة عمليا بأنها التزام الحرف الذي قبل ألف (التأسيس) وألف (التأسيس) و (الدخيل) وحركته و (الروي) وحركته. ولأن حرف المد عنده يساوي حرفا صحيحا وحركة فتكون القافية التامة مكونة من:

ثلاث حركات + اربعة حروف[(٢)]

"وإذا تصورنا أن مثل هذه الأصوات السبعة تتطلب في انتشارها ما يقرب من ثانية ونصف ثانية ، أمكننا أن نقول أن القافية التامة الموسيقى هي التي تتطلب أصواتها المكررة للنطق بها ثانية ونصف الثانية"[(٣)]

أما حديثه عن ضوابط القافية فلا يعدو كونه عرضا لتلك الضوابط التي حددها القدماء وسبقت الإشارة إليها في المبحث السابق.

ويلاحظ على بحث د. أنيس انه نظر إلى القافية نظرة تجريدية درستها منعزلة عن النص الشعري ، وضيع هذا فرصة بحث الوظائف الفنية التي تؤديها فيه. كما انه قصر بحثه على الاتجاه الأفقي الذي يُعنى بدراسة القافية في البيت

---

(١) نفسه: ص ٢٩٩.

(٢) نفسه: ص ٣٠٥.

(٣) نفسه: ص ٣٠٥.

المفرد فيحدد أجزاءها وأشكالها.

ويمكن أن تختلط الأوراق في مراتب القافية الأربع التي حددها الدارس ، فالمرتبة الثالثة تساوي بين القافيتين المردوفتين المطلقة والمقيدة عندما لا يكون (الردف) ألفا وبين القافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل (الروي) ، والواقع أن لكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة قيمته المختلفة عن غيره نتيجة لاختلاف أطوال المجاميع الصوتية الملتزمة ، فضلا عن أن هذه المراتب تهمل القوافي (الموصولة) ، و ذوات (الخروج).

أما تحديد القافية التامة موسيقيا والممكنة عمليا ، فإن وضع مقياس زمني لها لا يحتاج إلى تعليق ، وتكفي الإشارة إلى أن المنشد يتحكم بطول صوت المد الطويل لإحداث تأثيرات سمعية معينة. وأما تحديدها بعدد من الحروف ـ فيبدو أن الدارس قد تساهل في حسابه على وفق نظريته التي ترى أن حرف المد يساوي حرفا صحيحا متحركا ، لأن (الروي) حين يكون متحركا فإن حركته ستكون مساوية في النطق لصوت مد من جنسها ، وسيكون حساب القافية التامة:

حرف صحيح + تأسيس + دخيل + حركة + روي + صوت مد طويل

= حرف صحيح + (حرف صحيح + حركة) + حرف صحيح + حركة + حرف صحيح+ (حرف صحيح + حركة).

= ٥ حروف صحيحة + ٣ حركات.

ثم إن مصطلح (القافية التامة) هذا لا يشير إلى شيء تام بعينه ، وإلا فما الذي (تم) في قافية كهذه؟

۞ ۞ ۞

٢ـ ٢ـ يعرض بحث د. شكري محمد عياد في القافية[١] مجموعة من القضايا التي لابد من الوقوف عندها. وأول هذه القضايا تعريف القافية متخذا

---

(١) موسيقى الشعر العربي: ص ص ٨٩ـ ١٣١.

من تعريف الخليل قاعدة ينطلق منها لصياغة حد جديد للقافية اعتمادا على المصطلحات اللغوية الحديثة. فعرفها بأنها "المقطع الشديد الطول في آخر البيت ، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة."[1] ففي بيت كهذا:

ما قال لا قط إلا في تشهده   لو لا التشهد كانت لاؤه نعم

تكون القافية عند د. عياد (هُو نَعَمَوُ) ، فهي مكونة من مقطع طويل (هو) + مقطع قصير (نَ) + مقطع قصير (عَ) + مقطع طويل (مو) وهو تحديد الخليل نفسه لأن (هُو نَعَمُو) ليست إلا الساكنين الأخيرين وما بينهما والمتحرك السابق عليهما.

ولو سئل د. عياد عن المسوغات التي دفعته إلى أن يعد كل هذه المجموعة الصوتية قافية فإنه سيجيب بأنها تختص بخاصتين مميزتين: الأولى أنها يجب أن تساوي ما بعدها أو ما قبلها من الناحية الكمية ، والثانية أن يلتزم ما فيها من أصوات مد[2] والواقع أن هذين المسوغين كليهما مردودان ، فهذه المجموعة لا تتساوى مع غيرها لأنها قافية ، بل لأنها (ضرب) البيت الذي يجب التزامه. ولو كان هذا سببا يسوغ عد هذه المجموعة قافية ، فإنه يسوغ عد ما يقابلها في (عروض) البيت قافية أيضا لأن شرط التساوي موفور فيها كذلك.

أما التزام أصوات المد في مجموعة القافية ، حسب تحديد د. عياد ، فليس حقيقيا هو الآخر ، ولا يصدق إلا على بعض عناصرها كحركة (الروي) و (الردف). وفي بيت من القصيدة نفسها التي منها البيت السابق يقول الشاعر:

يغضي حياء ويغضى من مهابته   فما يكلم إلا حين يبتسم

إذ يلاحظ أن أصوات المد (الواو) والفتحة بعد (العين) في مجموعة (هو نعمو) تقابل (الباء) الساكنة والكسرة بعد (السين) في مجموعة (يَبْتَسِمُو).

---

(١) نفسه: ص ٨٩.

(٢) نفسه: ص ص ٩٣- ٩٤.

ثم يحاول الدارس أن يجد تعليلا لملازمة القافية البيت العربي طيلة قرون. ويجد لذلك سببين: أولهما الطول الزائد للبيت العربي مقابلة بنظيره في اللغات الأخرى ، فهذا يتطلب وجود علامة تشير إلى نهاية البيت[1] وثانيهما جمود تطور الشعر العربي على أساس أن العربي اكتشف القافية ثم الوزن ثم توقف تطور الشعر عند هذا الحد ، ولو استمر لاستغنى البيت العربي عن القافية الموحدة.[2]

ويشير هذا التقرير عددا من الاعتراضات ، فلو أننا سلمنا بصحة المسوغ الأول فبماذا سنعلل عدم ظهور أبيات مرسلة من بحور غاية في القصر ، كالمقتضب الذي منه:

حامل الهوى تعب   يستخفه الطرب

ثم أننا لا نرى في طول البيت العربي ما يعيق الإحساس بنهايته ، وبخاصة إذا ما أخذت الوقفة الإجبارية بين الصدر والعجز بالحسبان. وسبب ذلك ، كما مر في الفصل السابق ، أن هذه المقاطع الكثيرة المؤلفة للبيت العربي ليست هي أساسه الوزني حتى تكون كثرتها عائقا في طريق إدراك نهايته ، بل إن الأساس الوزني له تكرار تشكل معين من الحركات والسواكن.

هذا فضلا عما حدث في الشعر الحديث ، ففي القصائد التي تحررت من القافية تماما يدرك المتلقي نهاية السطر على الرغم من أن الأسطر لا تتساوى في الطول.

ولا يفسر افتراض جمود الشعر العربي عن التطور ملازمته القافية الموحدة. لأن دراسة محاولات التجديد في العصر العباسي والأندلسي تدحضه ، ذلك لأن كل تلك المحاولات مهما بلغت من التطرف لم تنل من القافية حيث نالت من الوزن واللغة. إن الموشحات الأندلسية والرباعيات والدوبيت وغيرها ليست ثورة على القافية بقدر ما هي محاولة لزيادة فاعليتها

---

(١) نفسه: ص ١٠١.

(٢) نفسه: ص ص ١٠٣- ١٠٤.

واستغلالها على وفق تقنيات جديدة.

كما أن الأدب الشعبي بما فيه من فنون أدبية معروفة كالزجل وغيره مما يعيش في عصرنا ، ما زال يلتزم القافية على الرغم من انه يتمتع بقدر كبير من الحرية لأنه لا يخضع لتزمت المحافظين والموازين النقدية في عصره بقدر ما يخضع الأدب المدون. ولما كان د. عياد يقيم فكرة الجمود هذه على السبب الأول وهو طول البيت ويراها ناجمة عنه[1] ، فإنها تتهافت حالما يتهافت ذلك السبب الذي هو عمادها.

ويجد د. عياد أن هناك ترابطا ما بين البيت التام والقافية الموحدة ، إذ لم يكتب لمحاولات نظم الشعر المرسل أن تنجح في حين نجحت محاولات الشعراء الذين كتبوا على الشكل الحديث ، إذ لم يلتزموا بالبيت التام الأجزاء. ويرى الدارس أن مفتاح هذا الترابط يكمن في قاعدة (لانس) التي ترى أن القافية تضبط خطواتنا في القراءة ، "فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي ضبط خطواتنا في القراءة ، أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة ، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات ـ أو الأسطر ـ في الطول"[2] وهذه الحجة غاية في الغرابة لأنها تلوي عنق المنطق. فإذا كانت الأبيات متساوية الطول فهذا أدعى إلى إنها لن تحتاج إلى ما يحدد نهايتها ، لأن طولها نفسه سيكون دلالة كافية على حدودها. أما حين تختلف الأسطر في طولها فسيكون هذا مدعاة لوجود ما يحدد نهاياتها ويضبط خطواتنا في قراءتنا.



٢. ٣ـ على الرغم من أن الدراسة التطبيقية تعد سمة غالبة على كتاب (تطور الشعر العربي الحديث في العراق) ، فإن د. علي عباس علوان يقدم فيه

---

(١) نفسه: ص ١٠٣.

(٢) نفسه: ص ١٠٤.

كثيرا من التطبيقات التي يبنيها على أسس نظرية يضعها مسبقا. وحين درس القافية في شعر شعراء الاتجاه الكلاسي قدم مجموعة من الملاحظات النظرية حولها ، نعرضها هنا:

يركز د. علوان ، في دراسته ، على الاتجاه الرأسي في النظر إلى القافية ، ولذا نراه يبدأ بحثه بالحديث على اختيار (الروي) مستخدما المصطلحات القديمة (الذلل ، الحوش ، النفر) ، ويشير إلى مجموعة من حروف (الروي) التي توقع الشاعر في الابتذال كالزاي والثاء والشين ، ومجموعة أخرى تؤدي إلى ما يشبه الإيطاء كالتاء التي تغري بالاكثار من جموع التأنيث ، والكاف التي تعمل على استخدام كاف الخطاب[1] إلا أن الدارس ـ وهو يتحدث في عموميات هذا الموضوع [2] يتحدث عن شيء يسميه (اختيارا دقيقا للقافية) ، رآه منعدما عند الشعراء الذين يدرسهم. وهذا يعني أن د. علوان يرى أن الشاعر يختار القافية التي يبني عليها قصيدته اختيارا واعيا ، ولا نرى أن هذا المذهب يصدق على الشاعر المجيد ، ذلك لأن وزن القصيدة وقافيتها يتاتيان له دون قصد منه مع أول دفعة من الأبيات تبزغ في مخيلته[3] وربما كانت عملية الاختيار الواعي للوزن والقافية هي التي أدت بالشعراء موضوع دراسته للوقوع في تلك الفخاخ.

وتمثل القافية عند د. علي عباس علوان "سمة بارزة جدا في العمل الشعري. فهي ليست المحطة النهائية لتنظيمات المقاطع الداخلية ونهاية للمعنى الذي يريده الشاعر وحسب ، وإنما هي أيضا اللمعة الأخيرة التي تطالعها عين القارئ وتقف عندها ذاكرته"[4] فالقافية نهاية بارزة ليست كنهاية الجملة النثرية. لأن على الشاعر أن يجعل من القافية كلمة واجبة الورود في مكانها دون غيرها.

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ص ص ٢١١ـ ٢٢٠.

(٢) نفسه: ص ص ٢١٣ـ ٢١٤.

(٣) ينظر الاسس النفسية للابداع الفني ، ص ١٠٣.

(٤) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ص ٢٢٠.

ويجب أن تنهي هذه الكلمة كل شيء ، التشكل الوزني والمعنى وتناغم الحروف ، وفوق ذلك تكون أبرز كلمة في البيت بحيث تؤدي الدهشة التي تتولد عندها إلى محو كل كلمات البيت من الذاكرة وبقائها منفردة منقوشة بحروف مضيئة ، بهذا فقط تكون القافية في البيت التقليدي مؤهلة لمكانها.
ويعرض د. علوان بيت البحتري الآتي مثالا على هذه الفكرة:

وبرغم انفي أن أراك موسداً يد هالكٍ والشامتون نيام

إذ تجيء كلمة القافية (نيام) ملتحمة بنسيج البيت معنى ومبنى ، فلقد مهد الشاعر لجميع حروفها ، فوردت النون خمس مرات قبل ورودها في القافية ، ووردت الياء مرتين ، والف المد وردت أربع مرات ، وكذلك وردت الميم التي هي (الروي) ثلاث مرات قبل أن يصل القارئ إلى الميم الخاتمة[1] ونضيف إلى ملاحظات د. علوان أن النون والميم في هذا البيت يكونان تشكلا إيقاعيا بارزا ، فلو نظرنا إلى موقعهما للاحظنا النسق الآتي:

م ن ن م ن ن م ن ن م

وهكذا تبدو ميم (الروي) حرفا واجبا لاستمرار النظام الإيقاعي. وتبدو القافية عنصرا في نظامين إيقاعيين: أولهما البيت ، وثانيهما ما تبقى من قوافي القصيدة.

(١) نفسه: ص ٢٢٠.

٣ـ حقيقة القافية

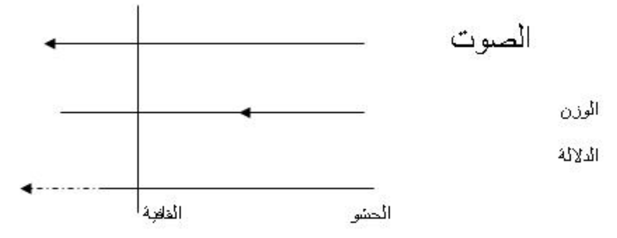
ليست دراسة القافية مهمة يسيرة كما قد تبدو للوهلة الأولى ؛ ذلك لأن الدارس سيجد نفسه في مآزق نظرية متعددة ، يتصدرها انعدام وجود تعريف جامع مانع لها.

إن دارس القافية يشبه دارس البكتريا قبل اختراع المجهر ، فكلاهما يدرس ظاهرة يعرف كل الآثار والظواهر الناتجة عن وجودها والمحيطة بها ، إلا انه لا يعرف كنهها ـ ولئن كانت إثارة السؤال هي الخطوة الأولى نحو الحقيقة ، فلنبدأ هذا المبحث بالسؤال: كيف تعمل القافية وكيف تحدد؟ ، وإجابة السؤال تبدو معقدة بعيدة المنال بقدر ما يبدو السؤال ساذجا بسيطا.



٣ـ ١ـ إن ابسط صورة واقعية ممكنة للطريقة التي تتم بها استجابة المتلقي لبيت من الشعر هي أن نتصور البيت مكونا من ثلاثة مستويات متوازية: الصوت والوزن والدلالة.

ولعل الشكل الآتي يوضح هذا التصور:



على الرغم من أن مستوى الصوت هو المستوى الوحيد الذي يتمتع بوجود حقيقي في امثل حالات التلقي (وهي الحالة التي نستمع فيها إلى القصيدة من الشاعر مباشرة) فإن للمستويين الآخرين المفترضين من الدلائل ما يجعل وجودهما أمرا مفروغا منه. فمستويا الوزن والدلالة لا يوجدان في الصوت نفسه ، أي أنهما ليسا من مكوناته ، بل هما يتولدان في نفس المتلقي. فلو استمع شخص ما إلى بيت من الشعر بلغة أجنبية يجهلها ، فإن ما سيصل إليه من ذلك البيت ، في الغالب ، لن يكون سوى المستوى الصوتي. ولأن الدلالة والوزن ليس لهما وجود حقيقي في جسد البيت الشعري المتمثل بالصوت ، فإن من غير الممكن إقامة تصور عملي يعزل هذه المستويات عن بعضها ، بل أن ما نفعله ليس إلا افتراضا نظريا يهدف إلى الوصول إلى فهم أفضل لعملية التلقي التي تزداد تعقدا عندما تتم بوساطة القراءة لا السمع ؛ ذلك لأن إدراك المستوى الصوتي سيتم هو الآخر بعد عدد من التحولات الذهنية المعقدة[1] وعلى الرغم من أن المستويات الثلاثة التي حددناها متوازية مع بعضها ، كما هي ممثلة في الرسم التوضيحي (على أساس أن كلا منها يمتد على طول البيت من بدايته إلى نهايته) ، فإن سرعة وطريقة الاستجابة لكل منها ليست متزامنة. وقد حاولنا أن نبين هذا في المخطط ، فرأس السهم يشير دائما إلى اتجاه الاستجابة ، أما موقعه على الخط فيشير إلى تقدير تقريبي للحظة التي سيتم عندها إدراك المستوى المعين.

ويدرك المتلقي المستوى الصوتي بطريقة موازية لنطق المرسل بالأصوات المكونة للبيت الشعري ، فأي صوت ينطق به الثاني يدركه الأول حالا. ولا يستطيع المتلقي أن يتقدم على المرسل فيستمع إلى أصوات لم ينطق بها بعد ، ولا بد هنا من التفريق بين صوت الكلمة ودلالتها ، لأن إدراك بقية الكلمة بعد الاستماع إلى جزء منها ليس إدراكا لصوتها ، بل إدراك لدلالتها. ولهذا

(١) ناقش ريتشاردز هذه التحولات المعقدة باسهاب: ينظر مبادئ النقد الادبي: ص ص ١٦٦- ١٨٧.

جعلنا رأس السهم في مكانه المعتاد في نهاية الخط.

أما مستوى الوزن فإن إدراك المتلقي له سيتقدم على المرسل فور معرفة الأول بالتشكل الوزني للبيت ؛ ذلك لأن هناك صورة ذهنية كلية مفترضة للتشكل متفق عليها. ولذا وضع رأس السهم وسط الخط.

أما المستوى الدلالي فيتم إدراكه على وفق قانون التراكم الكمي المعروف ، فكل كلمة في البيت ستعطي دلالة توضع فوق سابقتها في الذهن ، إلا أن دلالة البيت الكلية لن تدرك إلا بعد تمامه وتوقف المرسل عن الكلام ، وهذا الإدراك لا يتم بشكل متسلسل متصاعد ، بل يتم بشكل مفاجئ حين يصل التراكم الكمي للدلالات الحد الذي يمكنه من إيجاد كيان نوعي جديد. ولهذا وضعنا رأس السهم الخاص بالمستوى الدلالي متأخرا عن خطه إشارة إلى أن التلقي لا يتم هنا بشكل مضطرد التصاعد.

٣. ٢. ولنعد الآن إلى النقطة التي انطلقنا منها: كيف تعمل القافية؟.

مما لا خلاف فيه أن القافية تقع في آخر البيت الشعري أو إنها خاتمته ، ولعل هذه الحقيقة ادني ما يمكن الاتفاق عليه. ويعني هذا أن القافية ستكون في ختام كل من المستويات الثلاثة التي حددت لعمل البيت. ولكن على أي المستويات تفعل فعلها؟ وكيف؟.

يقصر اغلب دارسي القافية اهتمامهم على المستوى الصوتي سواء كانوا من أنصار القافية أو ممن ينبذونها. فهم يرون أنها تقوم بكل وظائفها على هذا المستوى ، فصموئيل دانيال يرى أن الشعر لن يرقى "إلى مراتب الجودة والكمال ، ولن يرضي أو يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيبا لا يستطيع أن يتماسك ، بل لظل مندفعا بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له"[1] فالقافية ، عند دانيال ، ليست إلا ذلك الصوت الذي يجعل نهاية البيت حتمية.

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابت درو ، ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش ، ص ٤٥.

ولا يبعد د. عز الدين إسماعيل عن هذا الاعتقاد حين يعرف القافية بأنها "نهاية موسيقية للسطر الشعري هي انسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية"[١] وحصر التعريف بين كلمتي (موسيقي - إيقاعية) يدل على اعتقاد اعتقاد صاحبه بضم القافية تحت المستوى الصوتي دون غيره.

ويدعو جبرا إبراهيم جبرا إلى نبذ القافية من الشعر الحديث منطلقا من المنطلق نفسه ، فشاعر اليوم يعتمد ، في رأيه ، "الابتعاد عن الرنين والضخامة ، لأنه يرى فيهما وقفة جوفاء مضحكة"[٢] وليست هذه الوقفة الجوفاء المضحكة إلا العناصر الصوتية للقافية بدليل "الرنين والضخامة" ، بينما دفع هذا الرنين نازك الملائكة إلى أن تعتقد "أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما أو أصداء ، وهي ، فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر"[٣]

ونجد من الشعراء أنفسهم من يرى في القافية هذا الرأي ، وتندرج أبيات الشاعر الانجليزي بوب الآتية تحت هذا الباب:

Wher 'er You find the cooling English breez
In the next Iine whispers through the trees
If crystal streams with pleasing murmurs creep
The reader's threatened (not in vain) with sleep[4]

وهذا الهجاء الساخر للقافية ، الذي أراد بوب أن تكون كلمة (sleep) بمثابة الضربة القاضية فيه ، لم يُبيّن إلا على أساس أن القافية جزء من المستوى الصوتي بدليل استخدام بوب كلمة (murmurs) التي مهد لها قبل ذلك بكلمة (whisper) . وللقارئ أن ينظر إلى المفارقة التي تكمن في

---

(١) الشعر العربي المعاصر : ص٦٧.
(٢) الرحلة الثامنة: ص ١٤.
(٣) قضايا الشعر المعاصر: ص ١٩٢.
(٤) How to Read a Poem, Roy THOMAS: University of London Press, London, 1967, P. 40.

البناء الصوتي المحكم لأبيات بوب هذه.

ولم يخرج اليوت عن هذا المبدأ في تقديره أهمية القافية ، إذ يرى أن غيابها يؤدي إلى أن يفلت الكثير من الموسيقى الرقيقة من الألفاظ ، تلك الموسيقى التي لم تسمع سقسقتها حتى اليوم في فُسحة النثر[١]

ويبدو من النادر أن نجد موقفا شبيها بموقف بيرتون الذي يرى أن الاستخدام الأمثل للقافية يتوقف على غرض الشاعر ، فلا بد لها من أن تكون منسجمة مع النظم ككل ، وعليها أن تغني وتقوي الثيمة والخيال[٢] على أن يكون لدينا تفريق دقيق بين القافية بوصفها جزءا من البيت الشعري وبين وظائفها التي تنتج عن ذلك.



٣. ٣. لو تأملنا هذا المخطط الذي يبين مستويات عمل البيت الشعري مرة أخرى للاحظنا أن الخط الرأسي الفاصل بين حشو البيت وقافيته يضع حدودا مكانية بين هذين الجزأين ، بينما لا يشير إلى ما سيحدث في البعد الزماني ؛ فالقافية آخر البيت وجزء من كل من مستوياته ، لن يحس بها المتلقي الا على مراحل متتابعة.

فبعد أن ينشد المرسل البيت الأول من القصيدة ، يكون المستمع عارفا بالضرب الذي يختتم به التشكل الوزني ، وبهذا فإن جزء من القافية في مستوى الوزن سيكون معروفا مسبقا ، ومثله جزؤها في المستوى الصوتي ما دامت كل أبيات القصيدة ستنتهي بالمجموعة الصوتية نفسها. أما الجزء الواقع في مستوى الدلالة فهو الوحيد الذي سيؤجل حتى تمام إنشاد البيت.

لنفرض أن أحدا يستمع إلى إنشاد قصيدة المتنبي التي مطلعها:

---

(١) To Criticize the Critic: P. 187.

(٢) The criticism of Poetry: P. 52

وا حـــرَّ قلبـــاه ممـــن قلبـــه شـــبم   ومـن بجسـمي وحـالي عنـده سـقم

فهو يستمع إلى أي بيت آخر بعد المطلع ، وليكن:

مـا لي اكـتم حبـا قـد بـرى جسـدي   وتـــــــــــــــدعي.................

فإنه سيهيئ نفسه عند هذا الحد لاستقبال القافية التي يعرف أنها ستكون على وزن (+ + + ـ ، فعلن) وإنها منتهية بالحرفين (مو) و إنها تشبه (دَمَُو) ، ويبقى في حالة ترقب لمعرفة الدلالة التي ستتمها الأحرف الباقية.

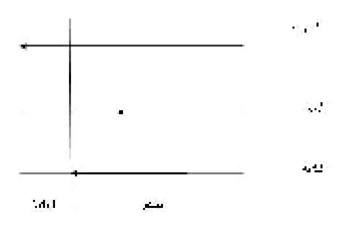
وقد كان النقاد القدامى يشترطون في القافية أن تكون لازمة ، أو أن يشهد بها أول البيت ، وحددوا لهذا الغرض أساليب عدة اصطلحوا عليها مصطلحات كثيرة منها التوشيح ورد الأعجاز على الصدور والموازنة والمساواة وغيرها[1] فما سبب تلك النشوة التي تفجأ المتلقي حين يحزر قافية البيت قبل أن يتفوه بها المنشد؟ كما في هذين البيتين:

ليـــالي بعـــد الظـــاعنين شـــكول   **طـوال وليـل العاشـقين طويـل**

يُـــبِنّ لي البـــدر الـــذي لا أريـــده   **ويخفـين بـدرا مـا إليـه سـبيل**

وبإمكان المنشد أن يزيد من (تطريب) أو تفاعل المتلقي معه لو أنه توقف قليلا قبل أن ينطق بكلمة القافية ، عندها سيسارع المتلقي إلى أن يملأ الفراغ الذي أحدثه صمته بتلك الكلمة التي حزرها.

ويمكن أن يبين المخطط الآتي ما حدث في أبيات مثل هذه:



(١) الكافي: ص ص ١٧٠- ٢٠٧.

فما يحدث في هذه الحالة يختلف عما يحدث في الحالة القياسية التي سبق الحديث عنها ، إن الدلالة تتم هنا قبل أن ينتهي المنشد من قراءة البيت ، مصحوبة بشعور المتلقي بالزهو باكتشافه ، وبما انه يدرك المستوى الوزني ، فإن ما يبقى للمنشد ليس إلا ترديد أصوات متوقعة ، أو بمعنى آخر ، خلعت قيمة الإنشاد الفنية للإيقاع على المستوى الصوتي دون غيره من المستويات. وبما أن هذه السلسلة من الأصوات منتظمة رتيبة ، فسيكون لها اثر عظيم في المتلقي ، فمن الثابت أن الصوت الرتيب يدفع المستمع إلى حالة من التفريغ الذهني ذات مظهر تنويمي[١]

ويمكن أن نشبه تلقي القافية في حالة كهذه بتلقي الرضيع ترنيمة الأم.



٣ـ ٤ـ إن الفرضية المتقدمة لا تطبق ، في الواقع إلا على الشكل التقليدي. أما الموقف في الشكل الحديث فإنه يختلف اختلافا تاما ، فإذا قرأنا هذه الأسطر:

وتلتف حولي دروب المدينة
حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويعطين ، عن جمرة فيه ، طينة
حبالا من النار يجلدن عُريَ الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي[٢]

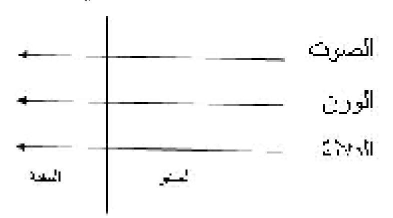
فسنلاحظ غياب المثال الأول الذي يتم عليه القياس (المطلع). وإدراك التشكل الوزني ، وتوقع شكل القافية في القصيدة التقليدية يقوم على هذا الأساس الغائب. لقد اختلف نوع الاستجابة في الشكل الحديث. فتلقي كل

---

(١) Speeking of Sleeping Problems, Dietrich Langin: Consolidated Consolidated Book, New York, 1978, P, 52.

(٢) ديوان بدر شاكر السياب : ١/ ٤١٤.

سطر من الأسطر المتقدمة يمكن أن يمثل بالمخطط الآتي:



إن عمل السطر يقوم هنا على تزامن المستويات الثلاثة ، لان صورة أي منها لا يمكن أن تدرك إلا بعد تمام السطر ، فنحن لا نعرف عن التشكل الوزني سوى التتابع الذي يمثل الوحدة الوزنية الصغرى التي تتكرر عددا من المرات نجهله. وكذلك لا نعرف الصوت الذي سيختتم به السطر لأن الشاعر سيعلق رغبتنا بمجموعة من التوقعات التي قد تشبع أو لا تشبع. فالسطر (٥) مثلا يمكن أن ينتهي بالصوت (نة) أو الصوت (بي) بناء على ما تقدمه ، لكن الشاعر ينهيه بالصوت (حي) ليعلق رغبتنا بتوقع جديد يضم إلى التوقعين السابقين ، وهكذا نرى أن أساس عمل القافية يختلف تماما بين الشكلين التقليدي والحديث ، وبالتالي فإن اثر القافية في المتلقي سيختلف أيضا ، ويمكن أن نستنتج ، بشكل عام ، من هذا التصور ، أن القافية في الشكل التقليدي تؤدي إلى تحديد حقل انتباه المتلقي وتضييقه بما يشبه بعض أعراض التنويم المغناطيسي ، فالمستمع إلى الشعر التقليدي يشعر بطرب ونشوة تدفعه إلى إغلاق منافذ الاستجابة بوجه المنبهات الخارجية الأخرى كما يوجه الواقع تحت تأثير النوم المغناطيسي حقل انتباهه إلى صوت المنوم دون غيره[1]

أما من يستمع إلى قصيدة من الشكل الحديث فإنه سيكون في حالة يقظة وتحفز مهيئا لاستقبال كثير من المنبهات غير المتوقعة ، مع رغبة موزعة على مجموعة من الحاجات التي تنتظر الإشباع أو الخيبة.



(١) ينظر موسوعة علم المتنبي: ص٣٧.

٣. ٥ المهمة العسيرة التي أمامنا ولا نرى أننا سنستطيع الوصول بها إلى نتيجة حاسمة هي مهمة تعريف القافية ، فعلى الرغم من أن الضوابط الدقيقة التي وضعها الأقدمون من ملاحظتهم للموروث الشعري تمثل العمود الفقري لما يمكن أن يقال اليوم عن القافية ، فإن هذه الضوابط تثير مجموعة من المشاكل التي تعيق طريق الوصول إلى تعريف جامع مانع للقافية ، وبخاصة حين يرمي هذا التعريف الذي تراد صياغته إلى تحديد القافية في الشكل الحديث.

وأول المشاكل التي تجابه تعريف القافية حتمية وصفها بأنها تماثل صوتي بين تشكلات صوتية محددة في أواخر الأسطر ؛ ذلك لأن نعت أية مجموعة صوتية بتسمية (القافية) ستكون عبثا لا جدوى منه في حالة انعدام التماثل بينها وبين مجموعة صوتية في سطر آخر ، وتكمن صعوبة هذا الاتجاه في التعريف في انه يجب أن يحدد القوانين التي يخضع لها تماثل القوافي.

وهناك عدد من الظواهر التي تُعقّد صياغة قوانين كهذه ، ومن هذه الظواهر ما نلاحظه من تمييز البيت العربي بين أشكال صوت المد الذي يسبق (الروي) فهو حين يكون صوت مد طويل (ردفا) يكون واجب الالتزام وبخاصة حين يكون ألفا ، فإن لم يكن جاز التناوب بين الواو والياء[1] أما حين يكون حركة (توجيها) فإن الشاعر يفك نفسه من إساره. ففي مطولة عنترة بن شداد يجمع الشاعر بين الكسرة والفتحة مرة في:

وخلا الذباب بها فليس ببارح ... غردا كفعل الشارب المترنِّمِ

هزجا يحك ذراعه بذراعه ... فعل المكب على الزناد الأجذم[2]

إذ جمع بين حركة النون في (المترنم) وحركة الذال في (الأجذم) في

[1] ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص ١٥٣.

[2] شرح القصائد العشر: الخطيب التبريزي: د. فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية ، حلب ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٩ ، ص ٢٧٤.

(توجيه) قافيته.

ويجمع بين الفتحة والضمة مرة أخرى في:

وإذا شربت فإنني مستهلك مالي وعرضي وافر لم يكلَمِ

وإذا صحوت ما أقصّر عن ندى وكما علمت شمائلي وتكرّمي[1]

وفي الشعر العراقي الحديث نقرأ للسياب قوله:

قدم تعدو ، قدم ، قدَم

القبر يكاد يوقع خطاها ينهدمِ

أترى جاؤوا؟ من غيرهُم[2]

الذي جمع في (توجيهاته) بين الحركات الثلاث جميعا.

وقد ذهب العروضيون إلى أن حركة (التوجيه) لا تلتزم إلا في القوافي المقيدة فهي فيها واجبة الالتزام (كالردف) ، أما القوافي المطلقة فليس لها (توجيه) ملتزم[3] فلماذا وجب التزام صوت المد في مثل (سحيق ، عميق) ولم يجب في (قمر ، سهر)؟

ثمة مشكلة تعترض وضع قوانين التماثل الصوتي بين القوافي ، وهي مشكلة (التأسيس). فحين تتضمن القافية ألفا يتوسط بينه وبين (الروي) حرف وحركة يكون هذا الألف واجب الالتزام ويسمى (تأسيسا) كما في كلمة (ذاهب) التي يمكن أن تقفى بكلمات مثل (راغب ، مراقب ، قوارب). ويغلب أن تكون حركة الحرف الذي يتوسط بين (التأسيس) و (الروي) الذي يعرف بتسمية (الدخيل) كسرة ؛ ذلك لأن لزوم ألف (التأسيس) أدى إلى قصر القافية على صيغ صرفية محدودة مثل (فاعل ، مفاعل ، فعائل) التي تجمعها كسرة (الدخيل).

---

(١) نفسه: ص ٢٨٩.

(٢) ديوان السياب: ١/ ٤٦٠.

(٣) ينظر الكافي : ص ١٥٨.

وأول مشكلة تتأتى من لزوم ألف (التأسيس) هذه أن المجموعة الصوتية المتماثلة ستشطر شطرين يتمثل أولهما بالألف ، ويمثل ثانيهما (بالروي) وما بعده. أما الحرف المتوسط بينهما فهو غير ملتزم لسبب لا نعرفه.

والمشكلة الثانية تبرز عند التساؤل عن السبب الذي أدى إلى التزام الألف في هذا الموضع دون غيرها من أصوات المد. فلماذا لم يلتزم الشاعر الياء التي في موضع ألف (التأسيس) في قوله:

بللت بها ردني والغيم مُسعدِي وعبرته صرف وفي عبرتي دمُ

ولو لم يكن ما انهل في الخد من دمي لما كان مُحمرا يسيل فأسقم[1]

ولم تنته مشاكل (التأسيس) إلى هذا الحد ، فهناك مشكلة ثالثة تثير الحيرة ، فالألف لا تكون لازمة إلا عندما تكون جزءا من الكلمة التي يقع فيها (الروي) وإلا فليس (تأسيسا)[2] ففي هذين البيتين:

إلى أي حين أنت في زي محرم وحتى متى في شقوة وإلى كمِ

وإن لا تمت تحت السيوف مكرما تمت وتقاسي الذل غير مكرّم[3]

لم يلتزم الشاعر الألف في مجموعة (إلى كم) (تأسيسا) بدليل القافية الثانية (مكرم) ولا يمكن إيجاد مسوغ صوتي لهذه الظاهرة على ما نرى.

وأخيرا هنالك مشكلة تحديد القافية المثلى أو القافية التامة ، فليس لدينا أي تصور لما يمكن أن نسميه قافية تامة ، وليس لدينا أي تحديد لأطول مجموعة صوتية يمكن التزامها قافية ، إذا ما أخذنا بالحسبان (لزوم ما لا يلزم).



---

(١) ديوان ابي الطيب المتنبي: ٤/ ٨٣.

(٢) ينظر الكافي : ص ١٥٤.

(٣) ديوان المتنبي: ٤/ ٣٤.

٣ـ ٦ـ بعد تحديد هذه المشاكل يمكننا أن نقدم تصورنا لتعريف القافية ، الذي أردناه مراعيا واقعها بما يخدم الدراسة التطبيقية. فالقافية ـ كما نراها ـ تماثل صوتي بين مجاميع صوتية تقع في خواتيم الأسطر الشعرية ، ولا نرى أية جدوى في الحديث عن القافية في سطر منفرد ، بل لا بد من دراستها وهي داخل نظام إيقاعي في قصيدة أو مقطع من قصيدة مؤلفة من عدد من المقاطع. أما ضوابط هذا التماثل الصوتي فتتحدد وفق ما يأتي:

على عكس القافية في عدد من اللغات ، كالانجليزية ، التي تتخذ من أصوات المد أساسا لها[١] تقوم القافية العربية على تماثل الأصوات الصحيحة في المقام الأول. فنحن نختلف مع د. شكري عياد الذي يرى أن القافية العربية تقوم على التماثل بين أصوات المد ، وان دور الحروف الصحيحة لا يتعدى إعطاء لون معين لأصوات المد تلك[٢] وهناك أكثر من دليل على بطلان هذا المذهب ، ويمكن إجمال الأدلة فيما يأتي:

إن أصوات المد لا تكون (رويا) إلا بشروط محددة[٣] ولو كانت أساس القافية لكان حظها في أن تكون (رويا) أكبر من حظ غيرها.

يمكن أن تتناوب الياء والواو حين يكون أحدهما (ردفا) بينما يعد أيسر تغيير في (الروي) الذي هو حرف صحيح في الغالب ، عيبا في القافية يطلق عليه تسمية (الاتقاء)[٤]

يمكن أن تكون القافية مقيدة (ساكنة الروي) ، إذ يستغنى عن صوت المد الذي يأتي بعد (الروي) ولكن لا يمكن أن تكون خالية من (الروي).

عدم التزام حركة (التوجيه) في الغالب.

---

(١) See An Inyroduction to Poetry, Jacob Korg: Holt, Rineh art, and Winston, New York, 1965, P. 29.

(٢) موسيقى الشعر العربي: ص ص ١٠٩ـ ١١٦.

(٣) ينظر الكافي: ص ١٥٠.

(٤) نفسه: ص ١٦١.

وهكذا يكون أهم صوت في مجموعة الأصوات التي يجب التزامها في القافية هو (الروي).

كل الأصوات التي تأتي بعد (الروي) واجبة الالتزام دون احتمال أدنى تغيير ، وهذه الأصوات لا تعدو أربعة هي (الوصل) و (الخروج) و (المجرى) و (النفاذ).

تلتزم الحركة التي تسبق الروي المقيد التي تعرف (بالتوجيه) وتجوز المناوبة بين الكسرة والضمة ، بينما لا تجوز المناوبة بين احدهما والفتحة.

يلتزم صوت المد الطويل السابق على (الروي) سواء أكان (الروي) مطلقا أم مقيدا ، ويمكن المناوبة بين الواو والياء ، بينما لا تجوز المناوبة بين احدهما والألف.

لا يعد ألف (التأسيس) جزءا من القافية ، بل يمكن أن تَضمَّ دراسته إلى دراسة (الضروب) في الوزن.

إن أتم قافية يمكن أن ترد في الشعر العربي ـ بغض النظر عن لزوم ما لا يلزم بوصفه تقنية اختيارية غير لازمة ـ هي القافية المؤلفة من (ردف) و(روي) و(مجرى) و(وصل) و (نفاذ) و(خروج) ، ولا يوجد تماثل صوتي لازم أطول من هذا.



٤ـ القافية في الشعر العراقي

٤ـ ١ـ يهدف هذا المبحث والمبحث التالي ، في المقام الأول ، إلى دراسة القافية في الشعر العراقي الحديث ، بوصفها احد عناصر التشكيل الإيقاعي فيه. فعلى الرغم من أن القافية وصفت منذ انطلاقة الشعر الحديث بأنها "ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت"[١]فلقد ظلت ، كما وصفها وصفها سانت بوف ، "إبزيما من الذهب يعقد حول خصر فينوس الوشاح الإلهي الذي يوشك أن يقع دائما ويمسك به الإبزيم[٢]

ويبين الجدول(٨) الذي احصيت فيه القصائد التي خلت من أي نظام للتقفية في عينة تتألف من (٤٨٢) قصيدة من الشعر العراقي الحديث ، أن هذه القصائد لا تمثل سوى نسبة ١٨٪ من مجموع قصائد العينة. وهي نسبة تدعو إلى التوقف عند التقارير التي ترى أن الشكل الحديث لم يعد بحاجة إلى القافية[٣] أو أنها ما عادت همّا من همومه[٤]

لم يعد الشاعر ، في الحقيقة ، ملزما بنمط معين من التقفية ، لأن القافية تحولت من كونها ختما يمهر به كل بيت دلالة على ضمه إلى غيره إلى أداة تقنية فاعلة سوف يبين ما يأتي من البحث خدماتها التي اسدتها للشكل الحديث. ولعل إشارة السياب في واحدة من رسائله تحمل قدرا كبيرا من الحقيقة ، فقد كتب عام ١٩٦١ يقول: "أنا من أعداء التفلت من القافية ، .. ،

---

(١) شظايا ورماد: ص ١٢.

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ص ٢٠٠.

(٣) دير الملاك: ص ٣٣٩.

(٤) موسيقى الشعر العربي: ص ١٠٤.

وكان في الإمكان أن يتضاعف اثر صورك وأفكارك وعواطفك على النفس لو كانت قصائد مقفاة".[1]فهو يرى أن القافية تعمل في كل تقنيات الشاعر ابتداء بالخيال وانتهاء بفضاء القصيدة النفسي مرورا بالنتيجة التي تقدمها.

وفي قصيدة (استراحة) التي كتبها رشدي العامل عام ١٩٧٦ ، يرسم الشاعر صورة حالة بائسة ، يشكل "بيت الشعر بلا قافية" احد أركان بؤسها:

في الليالي أجوس حقول الصبا إذ بلتها يداك فترنو لي الساقية.
في الليالي أفتش وحدي عن الحرف ، عن بيت شعر بلا قافية.
في الليالي أشم الوسادة ، هل غادرتها الضفائر.
وهل نمت وحدي.
وجاء الصباح ، ومرَّ الصباح ، وأيقظني الليل في الأربعين.[2]

المجموعة الشعرية	الشاعر	القصائد غير المقفاة	مجموع القصائد
ازهار واساطير	بدر شاكر السياب	0	12
المعبد الغريق	بدر شاكر السياب	0	23
منزل الاقنان	بدر شاكر السياب	0	25
انشودة المطر	بدر شاكر السياب	0	30
شناشيل ابنة الجلبي	بدر شاكر السياب	0	35
كلمات لا تموت	عبد الوهاب البيأتي	0	25
الكتابة على الطين	عبد الوهاب البيأتي	0	16
الموت في الحياة	عبد الوهاب البيأتي	0	15
سيرة ذاتية لسارق النار	عبد الوهاب البيأتي	7	7
قمر شيراز	عبد الوهاب البيأتي	4	7

(١) رسائل السياب: ص ١٠٨.

(٢) هجرة الالوان: ص ٢٢٠.

شظايا ورماد	نازك الملائكة	0	10
قرارة الموجة	نازك الملائكة	0	5
شجرة القمر	نازك الملائكة	0	7
شواطئ لم تعرف الدفء	حميد سعيد	1	20
لغة الابراج الطينية	حميد سعيد	4	9
قراءة ثامنة	حميد سعيد	7	9
الاغاني الغجرية	حميد سعيد	6	11
حرائق الحضور	حميد سعيد	6	10
نخلة الله	حسب الشيخ جعفر	0	22
الطائر الخشبي	حسب الشيخ جعفر	0	13
زيارة السيدة السومرية	حسب الشيخ جعفر	10	11
عبر الحائط .. في المرآة	حسب الشيخ جعفر	9	12
هجرة الالوان	رشدي العامل	6	30
للكلمات ابواب واشرعة	رشدي العامل	0	55
الاسئلة	سامي مهدي	13	48
فصول من رحلة طائر الجنوب	عيسى حسن الياسري	14	15
	المجموع	87	482
	النسب المئوية	١٨٪	٨٢٪

فالبيت (غير المقفى) يبدو في السطر (٢) يتيما وحيدا ينذر بالشيخوخة والنهاية.

◈ ◈ ◈

٤ـ ٢ـ هناك تهمتان ترمى بهما القافية ، أولاهما: "إن القافية الموحدة قد

خنقت أحاسيس كثيرة ، وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء اخلصوا لها ؛ ذلك لأن الشعر الكامل (؟) ... لا يستطيع إلا أن يكون وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها"[١]وهذا العائق يمكن أن يكون وقفة طويلة على أكداس الكلمات بحثا عن القافية الضائعة.

ثم إن الشاعر إذا ما "غرق في العناية بالقافية وحدها فسرعان ما يصبح عاجزا عن متابعة معنى من المعاني إلى النهاية ، فإذا شعره يقفز من معنى إلى معنى بضربات مطرقة القافية... ويصبح طيرانه متذبذبا كطيران الخفافيش."[٢]

أما التهمة الثانية فهي "أن القافية تثير في إيقاع القصيدة من الرتابة والإملال ما هو واضح ومستنكر."[٣] فإذا كان ثمة ما يسوغ صدق هاتين التهمتين على استخدام القافية الموحدة في الشكل التقليدي ، فإن صدقهما على الشكل الحديث ، لا يمكن أن يثبت أو يسوغ بدرجة القبول ذاتها. لأن الشاعر حين حاد عن التزام القافية الموحدة ، وراح يبني نظام التقفية في قصيدته بحسب ما يراه صالحا لها لم تعد القافية تشكل عائقا لفورته وتدفق شعره ، وبخاصة حين نأخذ بالحسبان ما تتميز به اللغة العربية من غيرها ، فإذا كانت بعض اللغات تشكو فقرها إلى القوافي ، كالانجليزية[٤]فإنها تمتاز بدرجة عالية من الغنى بها ناتجة عن طريقتها في اشتقاق الكلمات[٥]وهكذا لا يكون للشعر ما يدفعه إلى التخلي عن واحدة من تقنياته المهمة ، بل أن اهتمامه بنظام التقفية واحد من مقومات شاعريته ، وهذا ما أراده دو بانفيل حين قال: "إذا كنت شاعرا ، فإن اللفظة تتنزل عليك شاكية السلاح ، أي مزودة

---

(١) شظايا ورماد: ص ١٣.

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ص ٢٠٥.

(٣) دير الملاك: ص ٣٣٤.

(٤) How to read a Poem: P. 40

(٥) موسيقى الشعر العربي: ص ٩٦.

بقافيتها."[1] أما تهمة الإملال والرتابة فلم يعد لتوجيهها أي مسوغ بعد ما آلت آلت إليه القافية في الشكل الحديث ، إذ صارت أداة طيعة يشكل منها الشاعر واحدا من الأنظمة الإيقاعية بتفاوت بين البساطة والتعقيد حسبما يتطلب بناء قصيدته.



٤ـ ٣ـ لقد اختلف الأساس الذي تعمل عليه القافية في الشكل الحديث عنه في الشكل التقليدي كما بينا في (٣ـ ٤) ، ولكن لا بد من الإشارة إلى ملاحظة تكمل التصور الذي ورد هناك ، ما دمنا نتحدث عن أنظمة التقفية في الشعر العراقي الحديث ، وتتلخص هذه الإشارة في أن القصيدة الحديثة هي ابنة القصيدة التقليدية. إن كل أنظمة التقفية التي ستذكر فيما بعد تقوم على مبدأ واحد في عملها ، وهو تكوين نسيج مؤثر من التوقعات التي قد تشبع أو تخيب لدى المتلقي ، ولا يفسر آلية هذه التوقعات سوى العودة إلى هذه الفكرة. فعند قراءة اسطر حسب الشيخ جعفر الآتية مثلا:

ثوبي القديم ، عليك يخفق في الشمال
مثل المسيح ، وطعم بَينٍ وارتحال
في نهرك المهجور للغربانٌ والريح الثقيلة بالغبار
تسفي عليه من الشروق إلى المساء
والظل مثل البيرق المهزوم ، أين هم الصغار
يتسلقونك مثل أطيار السماء[2]

يلاحظ أن تأثير القوافي لا يتوقف على اللذة التي يجنيها القارئ من تجانس مجموعتين صوتيتين متوازيتين (الشمال ـ ارتحال ، الغبار ـ الصغار) بل إنها تحدث أثرا قبل الوصول إلى هذا التجانس ، فعند الانتهاء من السطر الأول ،

(١) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ص١٨٥.

(٢) الاعمال الشعرية: ص٥٧.

وقبل قراءة السطر الثاني ، يتوقع القارئ أن القافية (ال) ستعود للظهور مرة أخرى ، وهذا التوقع ينتج من الخلفية العميقة للجذور التي يمثلها الشكل التقليدي في التركيبة النفسية لقارئ الشعر العربي ، ويكون الشاعر هنا أمام خيارين: فإما أن يشبع هذا التوقع عاجلا أو آجلا ، وإما أن يبقيه معلقا حتى ينساه القارئ وتحل محله توقعات جديدة ، وترجيح احد هذين الخيارين يتوقف على غرض الشاعر ، ونظام التقفية الذي يرى انه يحقق له هذا الغرض.

۞ ۞ ۞

٤ـ ٤ـ وقد تمكن الشاعر العراقي الحديث أن يطور عددا من أنظمة التقفية التي يمكن أن ينظر إليها على أنها مجموعة من الأدوات التقنية التي تشبه لبنات البناء في طريقة استخدامها. فالشاعر يصنع من عدد منها نظاما مركبا لقوافي قصيدته قد يصل إلى درجة بالغة من التعقيد. وهذه الأنظمة هي:

الثنائي: يأتي الشاعر بسطرين موحدي القافية ، مثل:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار

أو ليت أن الأرض كالأفق العرض بلا بحار

ما زلت احسب يا نقود أعدكن وأستزيد

ما زلت أنقص يا نقود بكن من مدد اغترابي

ما زلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي

في الضفة الأخرى هناك فحدثيني يا نقود

متى أعود؟ متى أعود؟[1]

هنا ثلاثة (ثنائيات) متمثلة بالقوافي (سفار ، بحار ـ اغترابي ، بابي ـ نقود ، اعود) ويبدو أن للثنائي استخدامين خاصين بهما:

أـ في بداية القصيدة أو بداية مقطع جديد من مقاطعها كما في الأسطر

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣٢٢.

المتقدمة ، وكذلك في قصائد (مرحى غيلان) و(سربروس في بابل) و(أنشودة المطر) للسياب[1] وفي (بطاقات لم ترسل) و(حادثة قتل اعتيادية) لرشدي العامل[2] و (قهوة العصر) لحسب الشيخ جعفر[3]

ب ـ ولأن الثنائي اقصر نظام تقفية ممكن ، فقد استخدم في الانتقال من موقف إلى آخر كما في:

لو أنني مثل أبي نؤاس
تضيء لي حنيني
جوهرة اليقين
في جرة مكسورة أو كأس
لو أن قلبي قشة في الريح
تأخذه مني فأستريح[4]

إذ جاء الثنائي (الريح ـ استريح) معبرا عن أمنية منقطعة عن سابقتها داعيا القارئ للربط بين الأمنيتين ، ومثل هذا الاستخدام نجده في (يوم الطغاة الأخير) للسياب[5] وفي (الخيط المشدود في شجرة السرو) لنازك[6]

الرباعي: هو أكثر أنظمة التقفية شيوعا في الشعر العراقي الحديث ، ويأتي على نمطين أولهما (أب أب) مثل:

رحل النهار
هيهات أن يقف الزمان تمر حتى باللحود
خطى الزمان وبالحجار

---

(١) نفسه: ١/ ٣٣٤ ، ١/ ٤٧٤ ، ١/ ٤٨٢ على التوالي.
(٢) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٣٨ ، ص١١٦.
(٣) الاعمال الشعرية ، حسب الشيخ جعفر: ص ١٠٣.
(٤) نفسه: ص١٣١.
(٥) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣٧٥.
(٦) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ١٨٧.

رحل النهار ولن يعود[١]

لكن النمط الشائع في الشعر العراقي الحديث هو (أب ب أ) كما في أسطر حميد سعيد:

إن جيلا سينهل مما سقينا

من حديث الدراويش في الموت.. ثم النشور

حين تنفك هذي القبور

هل سيلقى على الدرب أحسن مما لقينا[٢]

وربما يكون السبب في شيوع هذا النمط ما يسببه من متعة سمعية نتيجة لخلخلة تسلسل التوقعات ، فهو يقوم على القاعدة الآتية:

إثارة توقع(١) > إثارة توقع(٢) > إشباع توقع(٢) > إشباع توقع(١).

فثمة شيء من القلق ينتاب المتلقي حين يصل إلى السطر الثالث من الرباعي حيث يشبع هذا التوقع الثاني بدلا من التوقع الأسبق وعند الوصول إلى السطر الرابع يقضى على هذا القلق بإشباع التوقع الأول وعودة الاطمئنان.

الخماسي: وقد طور الشاعر العراقي ستة أنماط منه هي:

النمط (أ ب ب أ) مثل قول السياب:

وهي ، يا رب ، من هؤلاء العبيد

ولو أنا وآباءنا الأولين

قد كدحنا طوال السنين

وادخرنا ـ على جوع أطفالنا الجائعين

ما اكتسبتاه في كدنا من نقود[٣]

النمط (أ أ ب ب أ) كما جاء في قول البياتي:

تنهض بعد الموت

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢٣٠.

(٢) ديوان حميد سعيد: ص ٥٥.

(٣) ديوان بدر شاكر السياب: ٣٤٥/١

عائدة للبيت
ها أنذا اسمعها ، تقول لي لبيك
جارية اعود من مملكتي اليك
وعندما قبلتها ، بكيت[1]
النمط (أ ب ب أ ب) الذي منه قول نازك:
صامد كصمود الزمن
ساعة الانتظار
كلما أمعنت في الفرار
خطواتي تخطى القنن
واتاني بما حطمته جهود النهار[2]
النمط (أ ب أأ ب) كما في (قهوة العصر) لحسب الشيخ جعفر:
الماء في الجذور ، صوته العميق مبهم
نسمعه كالسيل في الحلم يهز الجرف ، حينما نفيق
نود لو نبقى نياما ، آه لو يخضر برعم
أو نسمة بالخضرة القمراء تنسم
لو نسمع المياه في الحلم ولا نفيق[3]
النمط (أ ب ب أأ) مثل قول شاذل طاقة:
احبك أنت فهل تسمعين؟
احبك حتى يموت الشعاع
ويفنى الصراع

---

(١) الموت في الحياة: ص ٨.
(٢) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٧٨.
(٣) الاعمال الشعرية: ص ١٠٧.

على ومضة من يقين
احبك أنت فهل تسمعين[1]
النمط (أأ ب أ ب) مثلما في قول السياب:
الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق ،
الباب ما قرعته كفك. اين كفك والطريق
ناء؟ بحار بيننا ، مدن ، صحارى من ظلام
الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق
من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام[2]

٤. ٥ . تمثل الأنظمة المتقدمة المواد الأولية التي يبنى منها نظام التقفية في القصيدة بوصفه وحدة واحدة ولكن يندر أن تكون العلاقة التي تجمع فيها هذه المواد علاقة صف ورصف ، كما في (الخيط المشدود في شجرة السرو) لنازك[3] التي جاءت قوافيها على شكل ثنائيات متلاحقة. فعلاقة كهذه هي أيسر ما يستطيع الشاعر صنعه من أنظمة التقفية ، وهناك نوعان شائعان من العلاقات التي بنى عليها الشعراء العراقيون قوافيهم وهما:

١. علاقة التعليق:

وهي أن يجعل الشاعر (رويا) مشتركا بين عدد من الأنظمة البسيطة مما يؤدي إلى إخفاء حدودها وتوحيدها على شكل شبكة من القوافي ، وتصلح (أنشودة المطر)[4]مثالا بينا على هذا النوع من البناء.

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

---

(١) شاذل طاقة: ص ٢٠٢.
(٢) ديوان بدر شاكر السياب: ٦١٥/١
(٣) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ١٨٧
(٤) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٧٤

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم

هذا المقطع الذي تبدو قوافيه تسير على وفق نظام خاص هو (أأ بأأب..) إنما هو نمط في حقيقته، مبني على تعليق ثنائي ممثل بالسطرين (١، ٢) برباعي من نمط (أ ب ب أ) ممثل بالأسطر (٣- ٦) والتعليق هنا يأتي من أن العنصر (ب) في الرباعي هو العنصر (أ) نفسه المستخدم في الثنائي (أأ).

وفي المقطع التالي من القصيدة عينها:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء

يستخدم الشاعر الرباعي من نمط (أ ب أ ب) متبوعا بثنائي (أأ) إذ يقابل العنصر(أ) من الثنائي العنصر (ب) من الرباعي، فالثنائي (البكاء - السماء) متعلق بقافيتي الرباعي (المساء - الضياء).

والسياب يستخدم التعليق في هذه القصيدة بطريقة لافتة للنظر، وثمة ظاهرة أخرى فيها متمثلة في جعل (الروي) راء في أكثر مقاطعها مما أدى إلى تكوين علاقات تعليق متشابكة بين كل أنظمة التقفية في القصيدة.

٢. علاقة التداخل:

هي أكثر تعقيدا من سابقتها إذ تقوم على إدخال رباعي أو خماسي بين سطري ثنائي كما في هذه الأسطر لحسب الشيخ جعفر:

أود لو اطوي عليك ساعدي، إنني حزين

في أمسيات الصيف نستقل قاربا ، ونأكل المرطبات
في غسق العشية البيضاء
وسط جموع الناس أو نرقص في الساحات
وعندما تخفق في الصنوبر الصاعد كالآهات
فراشة المساء
في أخريات الصيف ، في حديقة ، يدفعنا الحنين[1]

إذ يمثل السطران (١ ، ٧) بقافيتيهما (حزين ، الحنين) ثنائيا ضم بين سطريه خماسيا من نمط (أ ب أأ ب) يظهر في الأسطر (٢ـ ٦).



٤ـ ٦ـ غالبا ما تحدد الدراسات النقدية فاعلية القافية بوظيفتين اثنتين ، أولاهما دلالتها على نهاية البيت أو السطر الشعري ، والثانية دورها في ربط أبيات أو اسطر القصيد[2] وقد يضاف إلى هاتين الوظيفتين ثالثة تظهر فيما تؤديه القافية على المستوى الدلالي[3]

وربما كان التعميم في دراسة القافية هو الذي يولد هذا الموقف ، لان هذه الوظائف إنما هي الحد الأدنى من الاشتراك بين مختلف أنظمة التقفية ، إلا أن قارئ الشعر العراقي الحديث سيلتفت إلى عدد من الوظائف المذكورة. وقد رأينا أن إيجاد تصنيف جديد لوظائف القافية سيساعد في بناء نظرة واقعية لها.

---

(١) الاعمال الشعرية: ص ٤٦.

(٢) ينظر النقد الادبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال: ص ٤٧. ونظرية الادب: ص ٢٠٨ و Poetry. An Introduction, P. 137, and An Introduction to Poetry: P. 30.

(٣) اشكالية القافية في الشعر العربي ، عبد الجبار داود البصري: مجلة الاقلام ، ١٠/ ١٩٨٣ ، ص ١٩.

وهذا التصنيف يقوم على أساس أن التذوق الجمالي يقوم ، كما نرى على عاملين ، هما: وجود موضوع جميل ، وتولد اثر في المتذوق ولذا يمكن دراسة وظائف القافية من ناحية دورها في تكوين البناء الفني للقصيدة أولا ، وبوصفها وسيلة لإحداث الأثر المطلوب في نفس المتلقي ثانيا.

٤ـ ٦ـ ١ـ لئن كانت الدلالة على ختام البيت والسطر الشعري ، وتكوين ترابطات مختلفة بين الأسطر أوضح وظائف القافية على مستوى البناء الفني للقصيدة ، فإن هاتين الوظيفتين ليستا الوحيدتين على هذا المستوى. وبالإمكان الإشارة إلى ثلاث وظائف أخرى ظهرت في أساليب الشعراء العراقيين.

تستخدم القافية ، أحيانا ، لبناء نماذج صوتية متميزة ، وذلك بتكوين علاقات صوتية بين قافية السطر وحشوه. ففي هذا المقطع من (أنشودة المطر):

أكاد اسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من اثر
أكاد اسمع النخيل يشرب المطر(١)

يوظف الشاعر قوافيه لتكون عمادا لنموذج صوتي لافت للنظر ، ففي السطر(١) يأتي الدال في (أكاد) ممهدا (للروي) بينما يأتي (العين) مرتين قبل أن يرد في القافية (الرعود) ، كما أن كلمة (العراق) تتضمن التركيب (عر) المعاكس للتركيب (رع) في القافية. وفي السطر(٢) ترتبط كلمة (البروق) بكلمات السطر(١) بعلاقات متشابكة فهي تشبه قافية السطر السابق بالوزن الصرفي ، فضلا عن شبه بنيتها الصوتية بكلمة (العراق). ويتضمن السطر نفسه تمهيدا (لرويه). وحين يقرر الشاعر أن يترك (السلام) إلى (روي) آخر في السطر(٤) ، فإنه يأتي باللام في أول السطر بما يوهم بأنها ستتكرر مرة أخرى ،

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب ٤٧٧/١ .

لكنه يستبدلها بالدال ويفعل هذا مرة أخرى في السطر(٥) إذ تأتي كلمة (الواد) موحية بتكرار الدال ولا يصدق هذا الإيحاء حين تكون الراء هي (الروي) الجديد، وللقارئ أن يستنتج مزيدا من العلاقات الصوتية بين القوافي وحشو الأسطر في هذا المقطع مما اضربنا عن ذكره خوف الإطالة.

تضفي القافية على أسطر القصيدة صفة من صفات الكيانات المادية، فعند قراءة قصيدة ما فإن فعلا يشبه عد الأشياء سيتولد في دخيلة القارئ على الرغم من أن الشعر ليس مما يعد:

ثم يأتي الزمان
وتدب الحرارة في الجسد الجامد
جسد الرجل الحي في قبره البارد
وهنالك تحت الدجى ميتان
جامدان كلوح جليد
ويمر الزمان العنيد[1]

كأن هذا المقطع مبني على أساس أن تحتوي قوافيه (نونين ودالين) مكسورين وثلاثة دالات ساكنة، وبهذا حولت القوافي المقطع إلى شيء يمكن عده، وهذه الوظيفة مشتركة بين الفاعلية الفنية والفاعلية النفسية لان القصيدة تمثل الشيء المعدود، أما عملية العد ذاتها فإنها تحدث في نفس القارئ. ونرى - وهذا إحساس شخصي - أن عملية العد تعطي الإنسان نوعا من الأمان والألفة مع الأشياء، لأنها لا تمارس، غالبا إلا في ظل ظروف آمنه، وكثيرا ما يعد الإنسان أشياء يمتلكها لنفسه.

لما كانت القافية دعوة للتوقف قليلا قبل الانتقال إلى السطر التالي، فإن فترة الصمت القصيرة بعدها ستكون مفعمة بجرس آخرِ ما نُطقَ. ولذا يستخدم الشاعر القافية أداة لإحداث أجواء متغيرة بأَن يبني تغييرات غير متوقعة في قوافيه كما في:

---

(١) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٣٢٤.

رأيت ديك الجن من فردوسه مطرود
يصطاد في قفار ليله الأسود
والكلمات السود
ملطخا بالحبر والغبار
وعرق الأسفار
تنبحه الكلاب والأصفار
وحاجب الخليفة[1]

إذ يكسرالشاعر رتابة الفعل الصوتي مرتين بعد أن يعتاد قراؤه على نمط منه ، الأولى في السطر (٤) والثانية في السطر(٧) ، إذ تأتي القافية في هذين السطرين كليهما بخلاف ما هو متوقع.

٤ـ ٦ـ ٢ـ هناك عدد من الوظائف المهمة التي تؤديها القافية اعتمادا على الأثر الذي تحدثه في نفس القارئ ، وقد اخترنا أن نجمعها تحت مصطلح (الفاعلية النفسية) للسبب الذي ذكر في (٤ ـ ٦) وهذه الوظائف هي:

ثمة متعة يشعر بها المرء عندما يرى انه أمام شيء تام (نموذج)[2] أو عند إحساسه أن شيئا ما قد تم ، وان كل أنظمة التقفية التي تحدثنا عنها تقوم على أساس إتمام النموذج. في هذه الأسطر مثلا:

لعبنا معا ثم متنا معا
غريبين كل على ارض سجن
وحيدين في كل وجه وتر
يحز وقد غاب عنه المغني

---

(١) الموت في الحياة: ص ٤٣.
(٢)See understanding Poetry: P. 152.

يحز الحجر

صديقين كنا معا[1]

يقوم نظام التقفية على علاقة (تداخل) بين الثنائي (معا- معا) والرباعي الذي تمثله الأسطر (٢-٥) ، ومع كل سطر يقرأ من هذا المقطع فإن شعورا بنقصان النموذج يبقى عالقا في النفس نتيجة لرغبتها في عودة القافية التي يعد بها السطر المقروء ، حتى إذا وصل القارئ إلى نهاية السطر (٤) بدأ هذا الشعور بالتضاؤل ، ثم الغياب مع نهاية السطر (٦) ، إذ تكون كل قافية قد تكررت مرتين ، ومما يقوى الشعور بتمام النموذج أن (معا) الأخيرة إنما هي تقفية لكلمة (معا) الأولى التي ما برحت تنتظر صاحبتها.

قد يوظف الشاعر نظام التقفية في قصيدته لتصوير حركة الموقف الشعوري ، بوصف ذلك أداة من أدوات التوصيل ، والشاعر يعتمد هنا على التحكم بسرعة الانتقال من قافية إلى أخرى:

ما زلت اضرب مترب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

متخافق الأطمار أبسط بالسؤال يدا ندية

صفراء من ذل وحمى ذل شحاذ غريب

بين العيون الأجنبية

بين احتقار وانتهار وازورار أو خطية

والموت أهون من خطية

من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية

قطرات ماء معدنية

(١) للكلمات ابواب واشرعة: ص ١٣٤ .

فلتنطقي يا أنت يا قطرات يا دم يا نقود

يا ريح يا ابرأ تخيط لي الشراع متى أعود [1]

يلاحظ في هذه الأسطر حرص الشاعر على تكرار القافية (ية) لتوليد انطباع بتصاعد مضطرد للموقف الشعري ، حتى إذا وصل هذا التصعيد حده الأقصى بعد رسم صورة ذلك (الإشفاق) المقيت ، تغيرت القافية مع الانتقال إلى الموقف الجديد الذي يصور نقمة الشاعر على ما آل إليه حاله.

وفي (صلاة الأشباح) تستخدم الملائكة نظاما للتقفية يتسم بسرعة الحركة:

ودبت حياة

هناك على البرج ، في الحرس المتعبين

فساروا يجرون فوق الثرى في أناة

ظلالهم الحانيات التي عققتها السنين

ظلالهم في الظلام العميق الحزين

وعادت يد الرجل المنتصب

تشير ((صلاة ، صلاة))

فيمتزج الصمت بالضجة الداوية

صدى موكب الحرس المقترب

يدق على كل باب ويصرخ بالنائمين

فيبرز من كل باب شبح

هزيل شحب

يجر دماء السنين

يكاد الدجى ينتحب

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ٣٢١/١.

على وجهه الجمجمي الحزين [1]

فهذه الأسطر ترسم صورة مفعمة بالحركة استعانت الشاعرة على رسمها بثلاثة عشر فعلا تسعة منها في الزمن الحاضر. الا أن نظام التقفية يلعب دورا مهما في تحريك الصورة بهذه التنقلات السريعة بين عدد من القوافي.

وربما وظف الشاعر الكلمات المستخدمة في نظام التقفية ناظرا إلى دلالاتها بوصفها كلمات مفردة تكون مخططا تجريديا لدلالة الأسطر المقفاة بها:

وعندما مدينة متعبة

تريد أن تستريح

تريد أن تدفن في الليل ضحاياها

تريد أن تلثم قبل الدفن موتاها

تهرب من أعيادها الزرقاء عيناها

من اجل عيد المسيح

من اجل جرح يصيح[2]

يستخدم رشدي العامل في هذه الأسطر الكلمات (متعبة ، تستريح ، ضحاياها ، موتاها ، عيناها ، المسيح ، يصيح) في نظام التقفية ، ولا يخفى أن هذه الكلمات تحمل كل الثيم التي أرادت الأسطر عرضها ، ولا تعدلها أية كلمة أخرى ، مما ورد في الأسطر المقتبسة في أهميتها الدلالية.

ومن الوظائف التي تؤديها أنظمة التقفية ، ويمكن أن تندرج تحت الفاعلية النفسية ، ما يقصد إليه الشاعر من إحداث صدمات متعمدة كما في الأسطر التالية:

---

(١) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٣٩٠.

(٢) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٨٠.

أنا ما تشاء ، أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة ، وبائع الدم والضمير

للظالمين. أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار ، أنا الخراب

شفة البغي اعف من قلبي وأجنحة الذباب

أنقى وأدفأ من يدي ، كما تشاء ، أنا الحقير[1]

إن كل قافية في هذا النظام تؤدي إلى صدمة غير متوقعة ، فضلا عن أنها تؤدي الوظيفة الدلالية التي اشرنا إليها توا (لا يحدث هذا ، طبعا ، إلا عند القراءة الأولى للقصيدة).

٤. ٦. ٣. وقد يبتكر الشاعر وظائف أخرى لأنظمة التقفية لإحداث تأثيرات خاصة ، سنشير إلى بعضها في المبحث التالي ، ولكن تجدر الإشارة إلى أن الوظائف المتقدمة يندر أن تجتمع معا. بل أن الشاعر ، أو ربما لا وعيه ، يختار المناسب منها للفكرة التي هو بصددها.

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣٣٨.

٥ـ ظواهر فنية في تقنيات التقفية
في الشعر العراقي الحديث

هناك عدد من الظواهر الفنية التي يمكن رصدها في أساليب التقفية في الشعر العراقي الحديث ، وسنقف هذا المبحث على الحديث عن بعض هذه الظواهر ، منتهجين إبراز الظاهرة ثم تعليلها ما احتاجت ذلك. وهذه الظواهر هي:

٥ـ ١ـ أشارت نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) إلى أن القصيدة الحديثة تبدو "كأنها لفرط تدفقها ، لا تريد أن تنتهي ، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد[١] والواقع أن المقارنة بين الشكلين التقليدي والحديث تظهر عكس ذلك ، فالقصيدة التقليدية هي التي تبدو كأنها لا تريد أن تنتهي نتيجة لبنائها الهندسي اللامتناهي ، فهي مؤلفة من عدد من الأبيات المتساوية المرصوفة احدها فوق الآخر ، ويمكنها أن تطول أو تقصر دون أي حدود.

لقد استقرأنا الطرق التي يعتمدها المتنبي ، مثالا للشاعر التقليدي ، لإنهاء قصيدته. فوجدنا انه صاغ البيت الأخير من ما يقرب من ٨٥٪ من قصائده بصيغة الحكمة أو المثل السائر الذي يلخص معناه كل الموقف الذي نظمت القصيدة من اجله كما في قوله:

وما الدهر أهل أن تؤمل عنده   حياة وان يشتاق فيه إلى النسل[٢]

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ص ٤٤.

(٢) ديوان المتنبي: ٣/ ٥٣.

وقوله:

ما كل من طلب المعالي نافذا فيها ولا كل الرجال فحول[1]

وقد يكون البيت في المدح لكنه مبني على أسلوب الحكمة والمثل كما في:

تالله ما علم أمرؤ لولاكم كيف السخاء وكيف ضرب الهام[2]

وقد يأتي ببيت يعلن فيه نهاية القصيدة مثل قوله:

هذا عتابك إلا انه مقةٌ قد ضمن الدر إلا انه كلم[3]

وإذا كان الشكل التقليدي يفتقر إلى التقنيات الفنية لإنهاء القصيدة بالاعتماد على بنائها لعدم إمكانية التغيير في شكل البيت ، فإن الشكل الحديث يوفر عددا من هذه التقنيات لما يمتلك الشاعر من إمكانات للتحكم ببناء قصيدته الفني ، وقد اعتمد الشعراء العراقيون أنظمة التقفية بوصفها واحدة من هذه الإمكانات ، ويمكن رصد ثلاث طرق لاختتام القصيدة بوساطة نظام التقفية:

استخدام قافية واحدة في كل من السطرين الأول والأخير من القصيدة أو من كل مقطع من مقاطعها ، وقد تكرر كلمة القافية نفسها. ولا تستخدم هذه الطريقة إلا في القصائد القصار للمحافظة على الرغبة في عودة القافية الأولى عالقة في نفس القارئ. كما في (أغنية بنات الجن) للسياب[4]التي جاء سطراها الأول والأخير هكذا:

شعورنا بللها المطر

وكل من عبر

(١) نفسه: ٣/ ٢٤٤.

(٢) نفسه: ٤/ ١٤.

(٣) نفسه: ٣/ ٣٧٤.

(٤) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٦٥٢.

وفعل مثل ذلك في قصائده (احتراق) و (سفر ايوب ١ـ) و (جيكور والمدينة)[1] واستخدمت نازك هذه التقنية في قصيدتها (لنكن أصدقاء)[2] التي بدأت بالسطر:

لنكن أصدقاء

وانتهت بالسطر

دونما أصدقاء

وقد ينهي قصيدته بأن لا يستخدم الثنائي إلا في نهايتها فيكون بذلك ضربة مميزة من غيرها في بقية الأسطر، كما في (ذهبت) للسياب[3] التي اختتمها بالسطرين:

يا نظرة يشد قلبي بالسما وتر

يعزف مرّها عليه غنوة القمر

وكذلك فعل رشدي العامل في كل مقطع من قصيدته (بطاقات لم ترسل)[4] وحين تكون القصيدة مؤلفة من عدد من المقاطع، فقد يأتي الشاعر بقافية معينة تؤذن بانتهاء كل مقطع، إلا أن مما يؤخذ على هذه الطريقة أنها تعود بالقصيدة الحديثة إلى الشكل التناظري اللامتناهي، وهذه التقنية استخدمت قديما في عدد من الأساليب كالموشحات والدوبيت. وقد استخدمتها نازك في (الكوليرا)[5] والسياب في (في القرية الظلماء)[6] ورشدي العامل في (رغبة ليلية)[7]

---

(١) نفسه: ١/ ٢١٠، ١/ ٢٤٨، ١/ ٤١٤ على التوالي.

(٢) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ١٤٣.

(٣) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ١٦٨.

(٤) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٣٨.

(٥) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ١٣٨.

(٦) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٩٣.

(٧) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٦٠.

٥ـ ٢ـ ثمة أسلوب استخدمه الشعراء العراقيون في القصائد التي تصور درجة عالية من التوتر. وهو أسلوب (القافية الغالبة). إذ يعمد الشاعر إلى أن يربط أجزاء نظام التقفية في قصيدته (بتعليق) احدها بالآخر بقافية واحدة تستخدم فيها جميعا. فقصيدة أنشودة المطر[1] المؤلفة من (١٢١) سطرا ، مثلا ، جاء (٥٠) سطرا منها منتهيا بالضرب (+ + ـ) متخذا من الراء الساكنة (رويا). وقد وظف شاذل طاقة هذه التقنية في (قابيل في الدملماجة)[2] واستخدمها حسب الشيخ جعفر في (الجذوع)[3]

۞ ۞ ۞

٥. ٣. استطاع بعض الشعراء العراقيين أن يطور تقنية في التقفية تقوم على أساس التفريق بين القافية بوصفها مجموعة صوتية تتكرر بكاملها وبين (الروي) الذي تتضمنه هذه المجموعة وتعتمد هذه التقنية على المناوبة بين نوعين مختلفين من القافية مع استخدام (الروي) نفسه في نظام تقفية واحد. يقول السياب:

ذكرتك يا لميعة والدجى ثلج وأمطار
ولندن مات فيها الليل ، مات تنفس الضوء
رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وانهار
وعيناها كينبوعين في غاب من الحور[4]

إذ يتألف هذا الرباعي من المناوبة بين قافيتين ، الأولى (مردوفة) بالألف والثانية (مردوفة) بالواو مع المحافظة على الراء (رويا) ، والسياب يستخدم هذا

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٧٤.
(٢) شاذل طاقة: ص ٢٠٩.
(٣) الاعمال الشعرية: ص ٩٦.
(٤) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢٦٩.

الأسلوب في مواضع كثيرة ، وقد استخدمه في (منزل الاقنان):

((لقد طلع الصباح)) وحين يبكي طفلها الشبح
تهدهده وتنشد: ((يا خيول الموت في الواحة
تعالي واحمليني هذه الصحراء لا فرج
يرف بها ولا امن ولا حب ولا راحة))[1]

وقد كتب رشدي العامل قصيدة بتمامها على أساس المناوبة بين قافيتين مردوفة وغير مردوفة (بروي) واحد. وهي قصيدته (موعد)[2]التي استغل فيها الطاقة الكامنة في هذه التقنية:

في الساعة الرابعة
أصغيت للدقات كانت بيننا ساعة
كانت عيون الناس ملتاعة
كانت نداءات نساء الفضل للباعة
صاخبة مسرعة

٥ـ ٤ـ هناك عدد من التقنيات التي استخدمها الشعراء الذين كتبوا القصيدة المدورة ابتغاء تعويض وقفة القافية الإجبارية ، وسندرس هذه التقنيات في الفصل التالي من البحث. إلا أن ظاهرة في هذه القصائد المدورة لا مناص من ذكرها هنا ، وهي أن بعض هذه القصائد مقسم على عبارات شعرية طويلة مدورة ، وقد عمد بعض الشعراء إلى أن يلتزم قافية واحدة في نهاية كل عبارة من هذه العبارات في قصيدة واحدة كلما انتهت العبارة مع نهاية التشكل الوزني ، ففي قصيدة (أوراق من ملف المهدي بن بركة)[3]لسعدي يوسف توجد الوقفات المتباعدة الآتية:

المطبعة ـ المشبعة ـ اتبعه

---

(١) نفسه: ١/ ٢٧٨.

(٢) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٢٢.

(٣) الاعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ١٣٧.

الوطن ـ المطمئن ـ امن
المغادر ـ المسافر ـ اغامر
الأخيرة ـ المسيرة ـ الصغيرة
داكنة ـ الساكنة ـ الساخنة
ماء ـ السماء ـ ماء

ومثل هذا فعل حسب الشيخ جعفر في عدد من قصائده مثل (قارة سابعة)[1] ولا نرى أن هذه التقنية يمكن أن تعوض عن القافية في القصيدة المدورة ، لان بعد الشقة بين عناصر نظام التقفية سيؤدي إلى أن يكون هذا النظام واهيا لا يكاد يلحظ.

۞ ۞ ۞

٥ـ ٥ـ على الرغم من أن أنظمة التقفية في الشكل الحديث تتميز بمرونة بالغة تمكن الشاعر من تغيير قوافيه متى شاء ذلك ، فإن الشعراء لم يستطيعوا أن ينجوا من مزالق القافية نجاة تامة. فقد توجد في بعض القصائد كلمات تبدو مستجلبة من اجل القافية لا غير. يقول السياب في (ربيع الجزائر)[2]

وتبكين قتلاك نامت وغى فاستفاق
بك الحزن عاد اليتامى يتامى
ردى عاد ما ظن يوما فراق
سلاما بلاد الثكالى: بلاد الأيامى

فإذا كانت البلاد بلاد ثكالى ويتامى لكثرة شهدائها ، فلماذا تكون بلاد أيامى؟[3] وهو يقول في قصيدة أخرى:

---

(١) الاعمال الشعرية: ١٦٨.
(٢) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢٤٠.
(٣) الايم: هي المرأة التي فقدت زوجها بموت أو بغيره.

فكلما مر نهار وجاء

ليل من البرد

الفيتني احسب ما ظل في

جيبي من النقد[1]

ولا تستخدم كلمة (النقد) بهذا المعنى ، بل يستخدم جمعها. ويقول البياتي:

لو قلتها لنزعت عن كفي الأظافر

لسملت عيني وانتعلت البرق طائر

وخنقت في قلبي أناشيدي وحطمت القياثر[2]

فاستخدم هذا الجمع الغريب لكلمة (قيثارة) فضلا عن أن المعنى كان يتطلب استخدام الكلمة بصيغة الإفراد ، لأن المرء يعزف على قيثارة واحدة.

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/٢٤٨.

(٢) كلمات لا تموت: ص ١٩.

الفصل الثالث

الأنظمة الاختيارية المَيِّزة

- تحديد المصطلحات
- معمار إيقاع الصوت المفرد
- معمار إيقاع اللحظة المفردة
- معمار إيقاع التركيب
- معمار إيقاع الصورة الشعرية
- خاتمة

١ـ تحديد المصطلحات

١ـ ١ـ يقترح (روزنتال) استخدام كلمة (اقتباس) بدلا من كلمة (ترجمة) في معرض حديثه عن ترجمات (ازرا باوند) بعض الأشعار الصينية ، وذلك ـ يقول (روزنتال): "لأن الكلمة الأخيرة غالبا ما تخفي وراءها أداء حرفيا للأصل يفسد المعنى بدلا من أن يكشف عنه ، فلو أن الشاعر الأصلي كان يعيش بيننا الآن واخذ يكتب بلغتنا وتجاربنا الحالية من ورائه ، فكيف كان سيتسنى له أن يكتب مثل هذه القصيدة؟ وهذه هي المشكلة التي تصدى (باوند) لحلها"[1]. ويبدو هذا الغرض مستحيلا ـ ليس في حالة (باوند) حسب بل بصفة عامة ـ لان أية تجربة إنسانية ، مهما بلغت من البساطة ، لا يمكن أن تعاد إعادة تسجيلية مرة أخرى ، حتى على مستوى شخصية الشاعر صاحب التجربة نفسه ، لأنها تتولد من ظروف وعوامل كثيرة دائمة التغير والتشكل. ومع استحالة هذا الفرض فإنه يوصلنا إلى نتيجة مهمة هي أن الشعر ليس في القيمة التي تستخلص منه أو المعاني التي يمكن نقلها إلى لغة أخرى ، ولا يعني هذا أن لا دور للمعاني في قيمة القصيدة ، بل يعني أن هناك تعاضلا وتجاوبا بين اللغة بوصفها أصواتا مرمّزة ، والمعاني بوصفها فكّا لرموز تلك الأصوات.

هناك علامة من علامات الشعر لا يمكن التغافل عنها ، "فالشعر يتمكن من أن يصل إلى المتلقي من قبل أن يفهمه ، فهو يسلط قوى

---

(١) شعراء المدرسة الحديثة: م. ل. روزنتال: ترجمة جميل الحسن ، المكتبة الاهلية بيروت ، بيروت ، د. ط ، ١٩٦٣ ، ص٨٧.

تعويذاته على آذأننا فيهزنا بحركته قبل أن يتاح لعقولنا أن تسأل عن كنه ما نشعر به"[١]. وهذه العلامة نتيجة طبيعية للاستخدام الخاص للغة في الشعر. فليست اللغة ، هنا ، أداة للتوصيل حسب ، بل مصدر للإرسال ، اللغة هي المادة الأولية التي شكل منها الشاعر فنه. ويمكن ، بكل تأكيد ، أن يقال أنها غاية في ذاتها[٢].

يمثل الوزن ، وربما تعد القافية معه ، الحد الأدنى من التقنيات المشتركة في أنظمة الشعر الإيقاعية عند الشعراء ، فهو التقنية الإجبارية التي لا بد من أن يتبعها الشاعر ، بيد أن هناك عددا من الأنظمة الإيقاعية المبتدعة التي يشكلها الشاعر اختياريا ، حتى تصبح ميزة يعرف بها شعره. وقد كان (إليوت) يقول: "إن أول ما يختبر به شاعر جديد معرفة ما إذا كان يمتلك إيقاعا متفردا يمتاز به أم لا"[٣]. ويتولد هذا الإيقاع المميز من مجموعة من التقنيات الاختيارية التي يهتدي إليها الشاعر ، وتصبح سرا من أسرار شاعريته.

وربما تكون هذه الفكرة السبب الأساسي الذي بحثت عنه (نازك الملائكة) لتسويغ فشل أولئك الذين حاولوا تقليد إيقاعات (علي محمود طه)[٤]. إلا أنها لم تُشِر إليه بوضوح. إن التقنيات الاختيارية للتشكيل الإيقاعي تشبه ملامح الوجه لا يمكن أن تستعار وتسبغ على وجه آخر.

ولما كانت الأنظمة الإيقاعية المبتدعة التي يتكون منها الإيقاع المميز للشاعر أنظمة اختيارية ، فقد لزم من ذلك أن لا تخضع لضوابط دقيقة معينة ، فهي اكتشافات لعلاقات خفية في اللغة يتوصل إليها الشاعر ثم

---

(١) The Achievements of T. S. Eliot, F.O. Matthiessen: New York, 1959, P. 81

(٢) هذا التأكيد من: The Nature of Poetry: Donald A. Stauffer

(٣) The Achievements of T. S. Eliot: P.82.

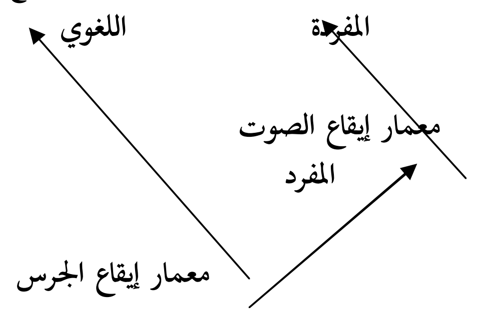
(٤) محاضرات في شعر علي محمود طه ، نازك الملائكة: القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٥ ، ص١٤٢.

يسعى إلى تطويعها وإبرازها في أعماله. وحين نقول أنها (اكتشافات) نعني أنها موجودة أصلا في اللغة ، إلا أن وجودها كان عابرا لم ينتبه إليه أحد قبل الشاعر المكتشف الذي سيكون دوره إخراج هذا الاكتشاف إلى الوجود الجلي بعد استخلاصه.



١. ٢. إن الأنظمة الإيقاعية الصوتية أبرز عناصر الإيقاع المميز للشاعر ، وتحتاج دراستها إلى تحديد مجموعة من المصطلحات الفنية. وقد اخترنا أن نجمعها تحت مصطلح (الجرس) ، فهذه الكلمة مناسبة جدا لهذا المعنى ، وقد وصفت مرة بأن "صوتها نفسه يُشعِر بمعناها ، وهي بعدُ لفظ واسع المدلول ينضوي تحته كل ما يتعلق بدندنة الألفاظ في البيان الشعري"[1]. فضلا عن معناها المعجمي الذي لا يبعد كثيرا عن المعنى الاصطلاحي الذي نريده[2]. إلا أن هذه اللفظة ستحوجنا إلى مجموعة من المصطلحات الأخرى التي تمكننا من تصنيف عناصر مدلولها الواسع ، وتحديد اتجاهات الدراسة ، وبالإمكان تمثيل ذلك بالمخطط الأتي:

أصوات المد   الأصوات الصحيحة   معمار إيقاع اللفظة   معمار إيقاع التركيب



(١) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها ، ص ٤٥٩.

(٢) ينظر الصحاح في اللغة والعلوم ، تجديد صحاح العلامة الجوهري: نديم مرعشلي واسامة مرعشلي: بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ ، ١/ ١٨٤.

وتمكّن هذه الاصطلاحات من إيجاد حدود واضحة لمجالات الدراسة ، زيادة على أنها تجنبنا استخدام مصطلحات هلامية أو مبهمة مثل (الموسيقى الداخلية) و (النغم) ، إذ يتم الانتقال ، على وفق هذا المخطط ، من اصغر الأجزاء الذي يتمثل بالصوت المفرد ، فالارتقاء منه إلى العناصر الأكبر وصولا إلى النظرة الكلية لما ينطوي عليه مصطلح (الجرس) .

۞ ۞ ۞

١ـ ٣ـ "نحن إذ نواجه القصيدة نواجه لغة معينة. وهذه اللغة مليئة بالمعنى بطبيعة الحال ، ولكن علاقتها بمعناها ليست علاقة الإناء بما فيه ، وإنما هي علاقة الشيء بذاته ـ إن صح التعبير ـ أي أن اللغة في الشعر هي المعنى ذاته"[1].

ومن هنا لا تكون دراسة الجرس ، بالطريقة التي قررناها ، دراسة واقعية ما لم نعد الفصل بين الجرس وبقية عناصر النص فصلا مؤقتا مفترضا لأغراض علمية ، ذلك لأن كل الأنظمة الإيقاعية في القصيدة ، بما فيها تلك التي تدخل تحت مصطلح (الجرس) ، تتشابك وتتداخل فيما بينها وتتنازع مجموعة من عناصرها ، وهي أحد مصادر الإشعاع التي تفيض بمعنى النص الشعري. ونحن لا نريد أن نصل حدا من التطرف يوهم أن "اللغة التي تعرض الشيء ، في أصح حالاتها ، تكون مطابقة لذلك الشيء الذي يعبر عنه الاثنان"[2]. ويكفينا أن نشبه الأنظمة الإيقاعية من مكونات النص بخطوط منحنية متشابكة حد أن يحتوي كل منها ما لا يقل عن نقطة واحدة يشترك بها مع جميع المنحنيات الأخرى.

وتمثل هذه النقاط قنوات الاتصال بين عنصري النظرة التقليدية للنص

---

(١) قراءة الشعر ، د. محمود الربيعي: القاهرة ، د. ط ، ١٩٨٥ ، ٩١.

(٢) The Achievements of T. S. Eliot: P.83.

الشعري المعروفين بالشكل والمضمون أو الشكل والمعنى.

إن كل ما سيأتي من حديث عن الظواهر التي تمثل الأنظمة الإيقاعية الاختيارية المبتدعة في الشعر العراقي الحديث ، لا يعني أننا نرى قيام هذه الظواهر على تقنيات إرادية ، على الرغم مما تظهره من أحكام الصنعة وعلى الرغم مما تضمنه كلمة (معمار) من دلالة على الوعي. فنحن لا نرى هذه التقنيات ، في الشعر الجيد ، إلا نتائج للاوعي والموهبة الشعرية والخيال الشعري المبدع. "إن الشعور بالمتعة الموسيقية" كما يقول (كولردج) ـ "مع القدرة على إنتاجها موهبة صادرة عن ملكة التخيل المبدع وباستطاعتنا أن نصقل هذه القدرة ونثقفها ، .... ، إلا أننا لا نستطيع أن نحصلها بالتعلم أبدا ، ففي هذه الأمور بالذات (يولد الشاعر ولا يصنع).[1]" بل إن تقنيات الجرس يمكن أن توصف بخيال سمعي ، وهكذا وصفها (ماتيسن) حين عنون أحد فصول كتابه عن (انجازات ت. س. إليوت) بالعنوان (The Auditory Imagination)[2] وهذا هو الرد على مأخذ (عبد الوهاب البياتي) على الدراسات النقدية الحديثة ، لأنه إذ يصف تلك الدراسات بأنها "وجهة نظر تعتبر الشعر علاقات لغوية وصياغات لفظية وحسب ، أي أنها ترى الشعر صنعة أكثر مما ترى ما وراء العلاقات اللغوية"[3]. إنما يستبعد هذه الفكرة التي تربط بين العلاقات المكتشفة واللاوعي والخيال المبدع.

۞ ۞ ۞

١ـ ٤ـ تمثل الصورة حقلا آخر من حقول التشكلات الإيقاعية الاختيارية

---

(١) اسس النقد الادبي الحديث ، مارك شورد وآخرون: ترجمة هيفاء هاشم ، دمشق ، د. ط ، ١٩٦٦ ، ٢/ ٧٠.

(٢) The Achievements of T. S. Eliot: P.81.

(٣) اسئلة الشعر ، منير العكش: بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ٢٢٤.

المبتدعة ، إلا أن النظر إليها من هذه الزاوية لم ينل حظه من الدراسة.

حين نتحدث عن الدور الإيقاعي للصورة الشعرية فإننا لا نقصد تلك الوشيجة التي وصفها بعض الدارسين بأنها "النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة"[1]. ولا نعني تناوح الصورة والجرس والمعنى. بل نتحدث عن دور إيقاعي حقيقي تلعبه الصورة في النص الشعري. وقوام هذا الدور الحركة التي تعرضها ، وطريقة تراكمها ثم تكاملها ، إذ يبدو أن بالإمكان النظر إلى هذه الحركة حسب مبدأ التكرار والتنوع الذي يفسر حركية الأنظمة الإيقاعية كلها ، فحين نقرأ هذه الأسطر من السياب:

١. البرد وهسهسة النار
٢. ورماد المدفأة الرمل
٣. تطويه قوافل افكاري
٤. أنا وحدي يأكلني الليل[2]

يمكننا أن نرصد نظاما إيقاعيا قياسيا تجسده الصورة التي تراكمها الأسطر الأربعة ، فهي تتشكل من تراكم أجزاء أو صور جزئية ، تمثل الثلاثة الأولى منها تتابعا لعناصر منتمية لمجموعة متجانسة ، إذ تمثل كلمة (هسهسة) الكلمة المفتاح لهذا النظام الإيقاعي بما لها من دلالة (صوت الأسنان التي تمضغ). وتمثل الصورة الرابعة للعنصر المختلف الذي يحل التتابع الإيقاعي ، ويمكن أن تحدد الحركة الإيقاعية لهذا النظام بالمخطط الآتي:

النــــار تأكــــل الــــبرد   الرمــــاد يأكــــل النــــار

قوافــل أفكــاري تأكــل الرمــاد   أنــــا يــــأكلني الليــــل

---

(١) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: ص ٢٥٤.

(٢) ديوان السياب: ١/ ٢٦٦.

فالعنصر الأول يتألف من طرفين (النار ، البرد) ، ويكرر العنصر الثاني أحد الطرفين (النار) ويستبدل الثاني بآخر جديد (الرماد) ، وهكذا يفعل العنصر الثالث إذ يكرر (الرماد) ويضيف (قوافل أفكاري) ، إلا أن هذه الحركة المتكررة تكسر وتحل بالعنصر الرابع الذي يأتي بطرفين جديدين (انا ـ الليل) ، ويمكن وصف هذا التتابع بالصيغة (أأأ ب).

يهدف هذا المثال إلى إيضاح ما نعنيه بالدور الإيقاعي الذي تلعبه الصورة الشعرية ، ولذلك فهو لا يمثل الأسلوب الوحيد الذي يبنى عليه (معمار إيقاع الصورة) بل أن هناك تقنيات عديدة سيأتي عليها البحث.



١ـ ٥ـ إن الانطباع الذي تخلفه قراءة قصيدة إنما هو وليد التأثير الكلي للنص بوصفه وحدة واحدة. أو هو ـ بلغة الفيزياء ـ يمثل محصلة القوى الناتجة عن مجموع التقنيات المستخدمة في النص ، بيد أن تحديد الانطباعات التي تولدها الأنظمة الإيقاعية ، غالبا ما يكون موضع خلاف ، وفي حالة الأنظمة الإيقاعية الاختيارية المبتدعة يشتد هذا الخلاف بين مجتمع المتلقين. لأن الحكم ، هنا لا يستمد إلا من معطيات الحس الشخصي ، وليس هناك أية قواعد محكمة تحقق قدرا من الاتفاق يمكن أن تحدد على أساسها معان أو تأثيرات معينة لتلك الأنظمة.

كتب (روزنتال) متحدثا عن الأسطر الأولى من (الأرض اليباب) لإليوت: "إن إليوت يستخدم هنا الإيماءات المألوفة عن الحنين والربيع وأن يكن قد أضفى على هذه الإيماءات لونا قاتما عميقا عن طريق استخدام لفظتي (أقسى) و (الميتة) وعن طريق تكرار بعض الحروف ذات الجرس الموسيقي كحرفي (R) و(L) وبعض حروف العلة في البيت الأول وتناثر الوقفات الصوتية

والحركية التي يقتضيها الترقيم"[1]. ومن حقنا ، نحن قراء هذا النص ، أن نسأل نسأل (روزنتال) عن المسوغات التي حملته على أن ينسب إلى كلمتي (أقسى) و(الميتة) القدرة على التلوين بالقتامة العميقة ، وأن ينعت حرفي (R) و(L) بأنهما حرفان ذوا جرس موسيقي. إن هذا الاستنتاج ، الذي تتمثل نقطة ضعفه في انه يعرض نتيجة مجردة من المقدمات التي تلزمها ، ليس إلا غيضا من فيض الأمثلة التي تغص بها الدراسات النقدية التي تحاول أن تجد مسوغات موضوعية لشكل النص مستمدة من معناه ، اعتمادا على ربط حسي انطباعي بين هذا الشكل وذلك المعنى. إلا أن مما يقلل من أهمية العلاقات التي تكشف عنها الدراسات عدم خضوعها لإمكانية التقنين والتعقيد ، فلا يشترط ، إن لم نقل يندر ، أن تتكرر علاقة بعينها في نص آخر يعرض ثيمة مشابهة أو قريبة من ثيمة النص الذي استنتجت منه.

إن هذا الرأي ، الذي نتمسك به ، لا يقلل من قيمة البحث عن الدور الذي تلعبه الأنظمة الإيقاعية الاختيارية المبتدعة في تشكيل الانطباع النهائي عند المتلقي. بل على العكس ، يضع أثرها في مكانه الصحيح من عملية الإبداع ، إطلاقا من مبدأ واضح يرى أن التشكلات الإيقاعية التي يتألف منها النظام الإيقاعي الكلي لقصيدة ما ، يمكن أن توجد في مجموعة كبيرة من القصائد الأخرى ، بوصفها مواد أولية للتشكيل الشعري ويمكن أن تدرس على أنها ظواهر فنية ، أما النظام الإيقاعي الكلي الذي يكتنف القصيدة فإنه يمثل عالما متفردا لا يتكرر ولا يمكن أن يدرس إلا بمحاولة اكتشافه من داخله وصولا إلى قوانين حركيته. إلا أن هذه الصورة المثالية لدراسة النص ، بعيدة المنال ، لان معرفتنا بالطرق التي يعمل بها النص الشعري في النفس ما تزال قليلة مما يجعل اللجوء إلى الانطباعات الشخصية أمرا لا مناص منه عند الشروع باستكشاف عالم القصيدة الإيقاعي.

۞ ۞ ۞

---

(١) شعراء المدرسة الحديثة: ص ١٢٩.

١. ٦. إن رصد الأنظمة الإيقاعية في القصيدة وتصور النظام الكلي الذي تشكل منها يحدد مصدرا من مصادر الجمال فيها ، حتى عند النظر إلى هذا النظام نظرة جزئية تغض طرفا عن علاقاته بانطباعات المتلقي ، وذلك لأنه يتسم بالثبات والوضوح ويمكن تشبيهه بالهيكل العظمي للكائن الحي إذ يمنحه قوام شكله المتميز.

يقول (د. عز الدين إسماعيل): "إن النظام في ذاته ليس قيمة جمالية يمكن أن يكتسبها الشيء بإضفاء النظام عليه ، وإنما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالي عندما يكون خفيا ونابعا من طبيعة الشيء نفسه"[1]. ونحن نختلف معه في هذا ، إذ كيف يتسنى لنا أن نعرف ما إذا كان النظام الذي يظهره تكوين معين مفروضا أم غير مفروض. ويمكننا أن نتصور تشكلا جميلا تم نحته من قطعة من الحجر أترانا سنعد هذا النظام مفروضا أم نحكم عليه بأنه (نابع من طبيعة الشيء) ، هذا فضلا عن أننا حين نستعمل كلمة (نظام) فإننا نشير بها إلى (الشيء المنظم) نفسه ولا يمكن الحديث عن كيانات أخرى في النظام غير العناصر الأصغر التي يتآلف منها.

ويبدو أن نظر أرسطو إلى النظام لا تزال صالحة ، فالجميل "سواء أكان كائنا حيا أم شيئا مكونا من أجزاء ، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه وله عظم. يخضع لشروط معلومة فالجمال يقوم على العِظَم والنظام ، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي إذا كان صغيرا جدا لا يمكن أن يكون جميلا ، لان إدراكنا يصبح غامضا وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها ، كذلك إن كان عظيما جدا ، بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلا ، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر ، بل تندّ الوحدة

---

(1) الشعر العربي المعاصر: ص ٨١.

والمجموع عن النظر"[1]. وهكذا يكون السبب في الإحساس بجمال النظام ، إدراك تمامه واستقلاله العضوي ، لأن تقرير أرسطو أن الجمال يقوم على العظم والنظام لا يدل على شيء سوى الوعي بالنموذج التام.

(1) فن الشعر: ص٢٣.

٢ـ معمار إيقاع الصوت المفرد

٢. ١. تمتاز أصوات المد بعدد من الخصائص التي تكسبها أهمية خاصة في التشكيل الشعري. ولا بد من الحديث عنها قبل التصدي لدراسة التشكلات التي يعنيها الشعراء من هذه الأصوات ، والتأثيرات الناتجة عنها.

وأول ما تمتاز به أصوات المد كونها ابسط الأصوات اللغوية إنتاجا ، فالنطق بها لا يتطلب سوى "أن يدفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة ، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه تضيق مجراه كما يحدث مع الأصوات الرخوة أو تحبس النفس ولا تسمح له بالمرور كما يحدث مع الأصوات الشديدة"[1]. وهذا يعني أن كل أعضاء جهاز النطق ستتحول إلى مجرى ثابت للهواء دون أن يكون لها دور فاعل في تشكيله. ويلاحظ أن هذه الأصوات ، لهذا السبب نفسه ، هي أدنى ما يمكن للأبكم النطق به ، كما يمكن تقريب الكثير من أصوات الحيوانات من أصوات مدّ يستخدمها الإنسان في لغاته.

وربما كانت سهولة إنتاج أصوات المد قد سوغت استخدامها في التعبيرات السريعة المباشرة عن الانفعالات العاطفية ، فسماع خبر مفاجئ يحمل قدرا من البهجة أو الحزن أو العجب ، غالبا ما يستقبل بإنتاج صوت مد يعبر عن انفعال المتلقي ، وربما كان استخدام الأطفال هذا الأسلوب أكثر تميزا من استخدام البالغين ، ولا أظننا بحاجة إلى البرهنة على أن أصواتا تشبه ياء المد تنتج للتعبير عن الفرحة ، أو تشبه الواو للتعبير عن

---

(1) الأصوات اللغوية: ص ٢٦.

الحزن ، أو تشبه الألف للتعبير عن الغضب[1]. وتجدر الإشارة إلى أن واحدة من نظريات نشوء اللغة ، وهي نظرية داروين التي وردت ضمن نظرية النشوء والتطور ، ترى أن هذه الأصوات هي أول الأصوات اللغوية التي أنتجها الإنسان للتعبير عن انفعالاته[2].

وتمتاز أصوات المد بقدرتها العالية على الإسماع فهي تحتل المراكز الأولى لدرجات الإسماع في الأصوات اللغوية[3] ، ولأنها كذلك فهي دورا مهما في إكساب الكلمات القدرة على الإسماع ، والربط بين سواكن الكلام. ولولاها لما أمكن تأليف الأصوات اللغوية في كلمات وجمل[4].

ولأصوات المد الطويلة ميزة مهمة في إنشاد الشعر ، وهي قدرة المنشد على مدها إلى حد معين والتحكم بنغمتها لإحداث تأثيرات خاصة معينة.



٢ـ ٢ـ من الصعب أن نقرر قواعد ثابتة لارتباط أصوات المد بمعاني محددة ، لأن ذلك يحتاج إلى قراءة أكبر عدد ممكن من النصوص الأدبية وتصنيفها حسب المواقف الشعورية ثم البحث عن المشتركات الصوتية في كل صنف ، وهذا عمل ضخم لا يمكن أن يقوم به إلا فريق عمل كبير أو مؤسسة متخصصة. إلا أن هذا لا يمنع من رصد بعض الظواهر التي يمكن أن تعد تخمينات أولية لمدى ارتباط أصوات المد بالمواقف الشعورية في النص الشعري ، وفي هذه الحالة لا يمكن الإشارة إلى معاني محددة ، بل يكتفى بتحديد حقل المعنى.

---

(١) ينظر دلالة الالفاظ: ص ص ١٩ـ ٢٠.

(٢) نفسه: ص ص ١٩ـ ٢١.

(٣) دراسة الصوت اللغوي: ص ٣١٣.

(٤) في الأصوات اللغوية: ص ٤٥.

في الشعر العراقي الحديث يمكن أن ترصد مجموعة من ترابطات أصوات المد بحقول المعاني حيث تكثر بشكل ملحوظ في نص معين، وهذه هي:

- يرتبط صوت المد (ا) بمشاعر الحيرة والذهول والتضرع والحنين والشوق كما في هذا المقطع من (نبوءة ورؤيا)[١] لبدر شاكر السياب:

١. رؤى تتلاحق الأنفاس منها ثم تنقطع
٢. أفقت وما تزال تضيء في خلدي وتندلعُ
٣. كما يتفجر البركان في ظلمات ليلٍ دون انسامٍ،
٤. بلا قمر وأن يكُ في المحاق أكاد اقتلع
٥. أكاد أمزق الدم في عروقي بارتعادة روحي الحيرى..
٦. أكاد أعانق القبرا.

إذ ورد صوت (ا) ثماني عشرة مرة بينما لم يحو المقطع سوى واوي مد وست ياءات مد. ويمكن ملاحظة مثل هذا الترابط في (لأني غريب) و(جيكور والمدينة) و(النهر والموت) للسياب أيضا[٢]. ويظهر كذلك في (الخيط المشدود في شجرة السرو) لنازك[٣]، والغابات[٤] لسعدي. و (الغفران) لرشدي العامل[٥].

- ويرتبط صوت المد (و) بالمواقف التي تتسم بالحزن والمرارة والحسرة، ومن هذا قول السياب:

١. كأن ببابل القديمة المسورة

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ١٦٥.

(٢) نفسه: ١/ ١٩٥، ٤٦٤، ٤٥٣ على التوالي.

(٣) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ١٨٧. الأعمال الشعرية: سعدي يوسف، ص ٩٦.

(٤) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ١٨٧.

(٥) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٨٧.

٢. تعود من جديد
٣. قبابها الطوال من حديد
٤. يدق فيها جرسٌ كأن مقبرة
٥. تئن فيه والسماء ساحُ مجزرة
٦. جنانها المعلقات زرعها الرؤوس
٧. تجرها قواطع الفؤوس
٨. وتنفر الغربان من عيونها ،
٩. وتغرب الشموس[1]

فصوت (و) ورد في أكثر الأسطر تصويرا للبؤس وساعدها على خلق الشعور به كما في (٦ـ ٩). وقد برز هذا الترابط في قصائد أخرى للسياب مثل (قالوا لأيوب) و (قافلة الضياع) و(نسيم من القبر)[2] ، وفي (اختصار المسار الأول) و (عودة إلى مرفأ البداية) لحميد سعيد[3] ، و (غصن وصحراء ومظفر) لبلند الحيدري[4].

• أما صوت المد (ي) فيرتبط بمشاعر البهجة والإشراق والتفتح ، وهذه الأسطر من قصيدة لرشدي العامل يتضح فيها هذا الترابط:

١. وكنا نغني معاً في الطريق
٢. أناشيده المقفرة
٣. عن الحب والصمت والآخرة
٤. "وأواه... لو عادت القبّرة

([1]) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٧١.
([2]) نفسه: ١/ ٢٩٦ ، ٣٦٨ ، ٦٧٢ على التوالي.
([3]) ديوان حميد سعيد: ص ١٤٣ ، ١٦٧.
([4]) ديوان بلند الحيدري: ٤٨١.

٥. سيأتي إذن.. آن يأتي .. الربيع
٦. يبارك أرض الجميع
٧. ويترك في كل حقلٍ خطىً مزهرة
٨. سيأتي إذن يا صديق
٩. يغني لنا في الطريق
١٠. أناشيده المسكرة[١]

فما أن يذكر الشاعر الربيع حتى تتزاحم ياءات المد بشكل لافت للنظر ، وللقارئ أن يتابع هذه الظاهرة في (وغدا سألقاها) و (كيف لم أحببك) للسياب[٢] ، و (خيط الفجر) لحسب الشيخ جعفر[٣] ، و (زائر منتصف الليل) لعيسى الياسري[٤].



٢ـ٣ـ حاول (د.شكري عياد) أن ينظر إلى استخدام حروف المد في الشعر العربي على وفق الفكرة التي وضعها (لانز) ، وتفيد أن ثمة تقاربا بين ترددات أصوات المد وترددات درجات السلم الموسيقي ، بما يسمح بتأليف تشكلات لحنية يمكن أن تقترب من المقام الكبير أو المقام الصغير المعروفين في الموسيقى الغريبة[٥]. إلا أن حديث (د. عياد) ظل حديثا نظريا خاليا من التطبيقات المفيدة حول فكرة اللحن هذه.

---

(١) للكلمات ابواب واشرعة: ص ١٣٣.
(٢) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٦٤٧ ، ٦٦٦.
(٣) الأعمال الشعرية ، حسب الشيخ جعفر: ص ٤٤٤.
(٤) فصول من رحلة طائر الجنوب: ٥٣.
(٥) موسيقى الشعر العربي: ص ١١٠.

إن الربط بين أصوات المد ودرجات السلم الموسيقي ليس نظرية ثابتة ، بل افتراضا نظريا يمكن دحضه بأدلة غاية في البساطة والوضوح ، وأيسرها تلك الأسماء التي تعارف عليها الموسيقيون لدرجات السلم الموسيقي وهي

do re mi fa sol la si do

+ _ + _ + _ + _ + _ + _ + _ +

1 2 3 4 5 6 7 8

فعلى الرغم من أن كل اسم من هذه الأسماء يمكن أن يقرأ بنغمة ترددها يساوي تردد الدرجة التي يطلق عليها ، فإننا نلاحظ أن هناك ثلاثة من أصوات المد استخدم كل منها في أكثر من مكان ، وهي أصوات المد في الدرجات (١ ، ٥) و (٣ ، ٧) و (٤ ، ٦) ، فلو كان هناك تقارب حقيقي بين ترددات أصوات المد وترددات درجات السلم الموسيقي لما كان هذا ممكنا.

وهناك دليل واقعي آخر يمكن أن يستمد من الأغاني الشرقية ، فكم منها يردد فيها المغني كلمة(آه) بدرجات لحنية متباينة ، فكيف أمكن هذا مع أن الكلمة تعتمد على إطالة صوت المد (آ)[1]؟

كما إن تميز كل صوت من أصوات المد لا يعتمد على مقدار تردده حسب ، بل يعتمد بالدرجة الأولى على (طبيعة الصوت) ، وهي الميزة التي يطبع بها المصدر الصوت الذي ينتجه ، وتتوقف طبيعة أصوات المد على التعديلات التي تجري على مجرى الهواء في جهاز النطق ، ويطلق على هذه التعديلات تسمية (حجر الرنين) وأهمها تجويف الحلق والفم[2].

ومع ذلك فإن تميز كل من أصوات المد يتسم بدرجة الوضوح ، فإذا زدنا على هذه الحقيقة ما تمتاز به أصوات المد من قدرة إسماع كبيرة ،

---

(١) غنت (ام كلثوم) أغنية عنوانها (الآهات) كانت تردد فيها كلمة (آه) على درجات السلم الموسيقي كافة تقريبا.

(٢) ينظر دراسة الصوت اللغوي: ص ١٢٥.

أمكننا أن ندرس استخداماتها النغمية بطريقة أفضل. فبسبب هاتين الميزتين حسب ، استطاع الشعراء أن يبنوا تشكلات نغمية كثيرة من هذه الأصوات ، ولا نعني بكلمة (نغمية) ، هنا ، إمكانية النظر إليها على أنها مقامات موسيقية ، بل نطلق عليها هذه التسمية لأنها تعتمد التأليف بين أصوات متباينة. ولندرس مثلا لهذا التأليف في هذه الأسطر من نازك الملائكة.

١. أين امشي؟ مللتُ الدروب
٢. وسئمت المروج
٣. والعدو الخفي اللجوج
٤. لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروب؟
٥. الممرات والطرقات الذاهبات
٦. بالأغاني إلى كل أفق غريب
٧. ودروب الحياة
٨. والدهاليز في ظلمات الدجى الكالحات
٩. وزوايا النهار الجديب
١٠. جبتها كلها ، وعدوي الخفي العنيد
١١. صامد كجبال الجليد[1]

ولتشريح هذا النص ، وإبراز التشكل النغمي لأصوات المد هناك طريقتان ممكنتان ، أما الأولى فهي إعادة كتابته بعد استبدال كل الأصوات الصحيحة بنمط صوتي واحد (سنستخدم الدندنة بالصوتين د ، ن) والإبقاء على أصوات المد:

١. دن ددن دي ددن دن ددون

([1]) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٧٧.

٢.دددن دن ددون

٣. دن ددن دن ددن دن ددون

٤.دن ددن دن ددي ددد ادي ددن دن ددون

٥.دن ددن دادن دددن داددان

٦.دن دداد ي ددا دن ددن دن ددين

٧. دددو دن ددان

٨. دن ددادي ددي دددا دن ددن دا ددان

٩.دددا دن ددا دن ددين

١٠. دن ددا دن ددا دددن دن ددن دن ددين

١١. دادن دددا دن ددين

وهكذا يتجرد النص من كل قيمة يحملها سوى قيمة التشكل النغمي لأصوات المد. وإما الطريقة الثانية فهي أن نفترض أن لكل صوت مد مستوى معينا كما يفعل في تدوين الدرجات الموسيقية على أن المستوى الذي يحدد لكل صوت إنما هو مستوى افتراضي لا يدل على قيمة معينة. ثم تحدد الأصوات حسبما وردت في النص هكذا:

———————— أ

———————— و

———————— ي

وتزودنا هذه الطريقة بتخطيط تجريدي لمواقع أصوات المد في النص المدروس.

فمن مبادئ التأليف الموسيقي أن الدرجة التي يبدأ بها اللحن التي تسمى (درجة الأساس) أو (المفتاح) تبقى النقطة التي ينطلق منها اللحن واليها يعود في كل حركة من حركاته ، وهذا يعني أن اللحن لا بد أن ينتهي بالدرجة نفسها التي ابتدأ منها ، وتوجد درجة أخرى في اللحن

يطلق عليها تسمية (الدرجة المسيطرة أو الغالبة) وهي درجة يكثر تكرارها في اللحن[1]. ويمكن أن ننظر إلى التشكل النغمي في النص السابق على وفق هذا المبدأ ، فهو دائرة نغمية مغلقة بدأت من صوت المد (ي) وانتهت إليه (يلاحظ أن النص يمثل وحدة معنوية قائمة برأسها) ، وقد ظل هذا الصوت يتردد بين فترة وأخرى ليفصل بين عدد من الجمل النغمية التي تشكل من الصوت (أ) والصوت (و) ، كما أن الصوت (أ) يمكن أن يوصف بأنه الدرجة المسيطرة أو الغالبة في التشكل ، ويلاحظ عدم تكوين تراكمات نغمية من صوت (ي) كما حدث في الصوتين الآخرين.

أما حركية التشكل النغمي لأصوات المد فيمكن أن تفسر بمبدأ التوافق والتنافر في الموسيقى "فإذا عزفت درجتان أو أكثر ، سواء بالتتابع أو بالتزامن فإنها تترك في أذن السامع انطباعا (متوافقا) أي مريحا للأذن أو (متنافرا) أي غير مريح للأذن"[2]. وتتوقف علاقات التوافق والتنافر بين درجات السلم الموسيقي على بساطة النسبة الرياضية بين ترددات الدرجات المعزوفة ، فكلما كانت النسبة ابسط كانت العلاقة توافقية ، وهذه فكرة قديمة ترجع إلى الفيلسوف اليوناني (فيثاغورس) [3].

ويمكن تكييف هذا المذهب ليلائم حركية تشكلات أصوات المد النغمية ، فصوت المد الذي يبدأ به النص يُسقط لونا معينا على الحروف الصحيحة التي تأتي بعده بالنظر إلى قوة إسماعه العالية وحقيقة تأثير أصوات المد في طريقة نطق ما يصاحبها من أصوات صحيحة[4]. وعندما يتغير هذا اللون بعد مجيء صوت مد جديد فإن المستمع يحن إلى اللون الأول ويتشوق لعودته وهذا يكاد يكوِّن علاقة تنافر ، وعندما يعود اللون

([1]) ينظر الموسيقى الالكترونية: ص ٣٥.

([2]) نفسه: ص ١٢.

([3]) نفسه: ص ١٢.

([4]) ينظر في الأصوات اللغوية: ص ٥٢.

الأول فعلا فإن تشوق المستمع يبدأ ويستقر بما يشبه أثر علاقة التوافق بين درجات السلم الموسيقي.



٢. ٤. لعل شعر السياب يقدم أكثر نماذج التشكلات النغمية تعقيدا في الشعر العراقي الحديث ، ولدينا افتراض مبدئي يقضي بأن هذه التشكلات تمثل سرا من أسرار الطاقة الشعرية في ديوانه ، ولذا نعرض في هذه الفصلة تحليلاً للتشكلات النغمية لأصوات المد في واحدة من قصائده هي (سفر ايوب١)[١] التي تبدأ بالأسطر:

١. لك الحمد مهما استطال البلاء

٢. ومهما استبد الألم

٣. لك الحمد إن الرزايا عطاء

٤. وإن المصيباتِ بعض الكرم

٥. ألم تعطني أنت هذا الظلام

٦. وأعطيتني أنت ذاك السحر؟

يلاحظ في هذه الأسطر أن أول أصوات المد التي وردت فيها هو صوت (أ) ، وأن هذا الصوت بقي مسيطرا عليها وعلى الأسطر التي تلتها ، وهذا متوافق مع ما قررناه من ترابط هذا الصوت بمشاعر الذهول والحيرة والتضرع. إلا أن التشكل النغمي يكون ، في هذه الأسطر ، بنسبة قليلة من صوت المد (ي) تعبيرا عن فسحة ضيقة من الأمل في نفس المتكلم.

وعندما ينتقل الشاعر إلى وصف آلامه ومعاناته فإنه يبدأ جملة نغمية جديدة:

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢٤٨.

٩. شهور طوال وهذي الجراح

١٠. تمزقُ جنبيَّ مثل المدى

١١. ولا يهدأ الداء عند الصباح

١٢. ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى

هنا يدخل صوت (و) الذي يرتبط بالألم والحزن للمرة الأولى في القصيدة إذ يظهر في كلمة (شهور) ، إلا انه يبقى ممتزجا بصوت التضرع (أ). فالشاعر يتحدث عن آلامه لكنه ما زال في موقف المستسلم لإرادة الله. وبعد هذه الأسطر يطرأ تغير ملحوظ على جو القصيدة:

١٣. ولكن ايوب إن صاح صاح

١٤. "لك الحمد إن الرزايا ندى ،

١٥. وأن الجراح هدايا الحبيب

١٦. أضمُّ إلى الصدر باقاتِها ،

١٧. هداياك في خافقي لا تغيب ،

١٨. هداياك مقبولة. هاتها!"

١٩. أشد جراحي وأهتف بالعائدين:

٢٠. إلا فانظروا واحسدوني ، فهذي هدايا حبيبي.

إن الموقف الشعوري الذي تعرضه هذه الأسطر مزيج من التضرع واللذة والألم شعور ماسوشي عبرت عنه أصوات المد بطريقة مذهلة. إذ يمكن ملاحظة الإلحاح على استخدام الصوت (ي) تعبيرا عن اللذة المصطنعة التي تمتزج بألم (جراح) المتكلم التي عبّر عنها الصوت (و) الذي تكرر ثلاث مرات. ويقدم السطر (٢٠) تلخيصا لهذا الموقف اعتمادا على التشكل النغمي من أصوات المد الذي ظهر بالشكل:

و- و - ي - أ - ي - أ - أ - ي - ي

والذي يصور معنى السطر تصويرا دقيقا ، ذلك المعنى الذي يمكن أن يختصر بأنه لذة بالتألم تنطوي على تضرع مبطن من اجل الخلاص. أنها

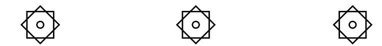
معادلة يقف الصوتان (و ، ي) على كل من طرفيها ، ويقف الصوت (أ) بينهما. ثم تبدأ القصيدة ، بعد ذلك ، باختزال الموقف شيئا فشيئا حتى تخلص في نهايتها إلى التضرع الذي هو هدفها الأساسي ، ابتدأت به وإليه تنتهي:

٣٣. وأن صاح ايوب كان النداء

٣٤. "لك الحمد يا رامياً بالقدر

٣٥. ويا كاتباً ، بعد ذلك ، الشفاء!"

ويقدم السطر الأخير أنموذجا مميزا للعودة إلى (الدرجة الأساس) إذ ليس فيه من أصوات المد سوى الصوت (أ) الذي تكرر بإصرار ملحوظ. ولا بد من ملاحظة الهمزة المتطرفة التي ابتدأت بها قوافي القصيدة وانتهت إليها بثنائية تمثل الثيمة الرئيسة للنص: (البلاء ـ الشفاء) وإذا زدنا عليها القافية الممدودة الثانية في القصيدة سنخرج بالتتابع (البلاء ـ عطاء ـ الشفاء) فبعد البلاء تستجلب الضراعة عطاء الله ويتم الشفاء.



٢ـ ٥ـ تلعب الأصوات الصحيحة دورا مهما في تشكيل القصيدة الإيقاعي ، فإذا كانت أصوات المد توفر إمكانية التشكيل النغمي "باختلافها في النغمة والطول والانسجام ، فإن الأصوات الصحيحة ـ وهي أكثر تحديدا وتميزا ـ وهي ما يمكن أن نسميه الجسد أو الكتلة أو الثقل ، فهذه الأصوات ، إذا ما تجمعت تخلق أثرا ذا قوةٍ وفخامة من نوعٍ خاص"[1].

وهناك تشبيهات أخرى يمكن أن توضح دور الأصوات الصحيحة في التشكيل الصوتي ، فأصوات المد هي المادة الهلامية التي تكون الجزء

---

(1) Sound and Form in Modern Poetry: P.110

الأكبر من جسد القصيدة أما الأصوات الصحيحة فهي المواد الصلبة التي تشكل هيكلا يقيم التشكل بعد اكتسائه بالمادة الهلامية الأعظم حجما. وإذا أمكن تشبيه أصوات المد بالنغمات الموسيقية فإن الأصوات الصحيحة ستقابل الضربات التوقيعية (الطبول) والفواصل الزمنية التي تحدد شكل اللحن وميزاته وتزيد معناه تحديدا. أصوات المد هي ألوان الكتل اللونية للوحة أما الأصوات الصحيحة فهي حدود المساحات اللونية وأشكالها التي تجسد موضوعها.

إن العلاقة بين أصوات المد والأصوات الصحيحة في تشكيل القصيدة الإيقاعي ، بعيدا عن الحقائق اللغوية ، علاقة عضوية تشبه العلاقة بين جسم الكائن الحي وهيكله العظمي ، فإن كلا منهما ليس بمفرده كائنا حيا. ويطابق حال الأصوات الصحيحة حال الهيكل العظمي الذي لا يرى عند النظر إلى الكائن الحي ، ولكن لا أحد ينكر أهميته في إعطائه شكله وقوامه.

ولما كانت الأصوات الصحيحة أكثر عددا واشد تنوعا من أصوات المد ، فقد نتج عن هذا تضاعف إمكانيات بناء تشكلات إيقاعية متنوعة توضع في خدمة النظام الإيقاعي الكلي للقصيدة ، وهذه الحقيقة هي التي أدت إلى أن تختلف التأليفات الصوتية في الشعر عنها في النثر. ويعبر بعض الدارسين عن هذا الاختلاف تعبيرا طريفا وصائبا ، فيقول: "إن الشعر عنف منظم يرتكب بحق اللغة اليومية"[1]. وتحدث عنه (رتشاردز) في (مبادئ (مبادئ النقد الأدبي) إلا انه لم يلق إليه كبير اهتمام ، بل اكتفى بتحديده ظاهرة مميزة للشعر[2].

هذه الإمكانية التي توفرها الحروف الصحيحة أحد أهم العوامل التي تؤدي ، بما تقدمه من تنويع ، إلى تركيز حقل انتباه متلقي الشعر ومنعه من

---

(1) نظرية الادب: ص ٢٢٠.

(2) ينظر مبادئ النقد الادبي: ص ١٩٩.

أن يغرق في أحلام اليقظة ، على وفق قاعدة سيكولوجية بسيطة: "فإذا كنت تجلس في غرفة ، مثلا ، فيها ساعة تصدر دقات خفيفة فأنت سرعان ما ستعتاد هذا الصوت ، حتى أنك تبدو كأنك لا تسمعه بعد فترة قصيرة. لكن دماغك يستمر ، دون أن تشعر ، بمراقبة الصوت فلو أن الساعة توقفت فجأة أو غيرت سرعة دقاتها أو درجاتها ، فإنك ستنتبه إلى ذلك على الفور"[١]. فالتشكلات الإيقاعية التي تبنى من الأصوات الصحيحة هي التي تساعد (ساعة) القصيدة على أن تغير من سرعة ودرجة دقاتها بشكل مستمر.

۞ ۞ ۞

٢ـ ٦ـ ١ـ استخدم الشعراء العراقيون عددا من التقنيات التي يمكن تصنيفها تحت معمار إيقاع الصوت المفرد ، وأول هذه التقنيات تكرار مجموعة من الأصوات ، بتشكيل تتابع بسيط من كل منها بطريقة لافتة للنظر ، كما في (خيبة الإنسان القديم)[٢] لبلند الحيدري:

١. صليت يا أختاه
٢. صليت حتى صارت الذنوب في مجاهلي صلاة
٣. وصمت حتى جفت الشفاه
٤. وقلت في الشفاه
٥. في الخشب المعدِّ للشتاء لي إله
٦. وإنني سحابة جاءت بها يداه
٧. وإنني حلم الرمال السمر بالمياه
٨. وإنني من يَبَسي افجّر المياه

---

(١) Effective Speeking, Christopher Turk: London, 1985, P. 26.

(٢) ديوان بلند الحيدري: ص ٤٧٤.

يقدم الشاعر في هذه الأسطر ، بناءا إيقاعيا مؤلفا من ثلاثة تشكلات متتابعة معتمدا على قوة الإسماع التي تتمتع بها الأصوات الصفيرية التي استخدمها وهي (ص ، ش ، س). فالسطران (١ ، ٢) يطغى عليهما صوت (ص) الذي يتكرر أربع مرات دون أن يدانيه غيره من الأصوات الصحيحة في قوة إسماعه. ويتكرر للمرة الأخيرة في السطر(٣) حيث يتلوه صوت (ش) الذي يبدأ تتابعا جديدا مؤلفا من أربعة عناصر يتبعها تتابع آخر مشابه من الصوت (س). وهكذا تظهر هذه التشكلات الثلاثة على هذا النحو:

ص ص ص ص / ش ش ش ش/ س س س س

ويستخدم بلند مثل هذا الأسلوب في (غصن وصحراء ومظفر)[١] ويستخدمه السياب في (صياح البط البري) و (جيكور شابت)[٢]. ويتضح عند شاذل طاقة في (سطيح والغرباء) [٣] ، وعند سعدي يوسف في (انتهاءات) و (ظهيرة)[٤].

إن فاعلية هذه التقنية تعتمد على القانون العام للتشكلات الإيقاعية المبني على التكرار والتنوع ، عنصر يتكرر ثم يختفي ليستبدل بعنصر آخر يبدأ تكرارا جديدا ، وكل نتاج لأحد الأصوات يمثل تكرارا لتشكل الصوت المفرد ، أي أن مجموع التتابع يكون هو الآخر تشكلا إيقاعيا ، ولهذا فإن هذا الأسلوب يحتاج إلى فعل يحل هذا التكرار للتشكلات ، وغالبا ما يكون السبيل إلى ذلك صنع خليط من جميع الأصوات التي شكلت التتابعات السابقة ، كما فعل بلند في الأسطر التي تتلو اسطره التي أثبتناها:

٩. وكانت الحياه

([١]) نفسه: ص ٤٨١.

([٢]) ديوان بدر شاكر السياب: ١٧٣/١ ، ٢٠٥.

([٣]) ديوان شاذل طاقة: ص ٣٤٣.

([٤]) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص٩٨ ، ١٠٦.

١٠. تسمر الصليب في الجباه
١١. وتصلب المسيح كل ساعة
١٢. تصلب هذا الميت كل لحظة
١٣. فينتشي من ألمي مداه

اذ ينقطع التتابع الأخير (س) في السطر (٩). ثم تقدم الأصوات الثلاثة (ص ، ش ، س) في الأسطر التالية بشكل مختلط ينهي انتظامها.

۞ ۞ ۞

٢. ٦. ٢. ومن الأساليب الأخرى التي تصنف تحت معمار إيقاع الصوت المفرد تكوين تشكل إيقاعي من النمط (أ ب أ ب أ ب) بتناوب صوتين مختلفين كما في قول السياب:

١. يا جواداً راكضاً يعدو على جسمي الطريح
٢. يا جواداً ساحقاً عينيّ بالصخر السنابك[1]

اذ يلاحظ التشكل (ج ر ج ر ج ر) ، ويبدو أن هذه التقنية غالبا ما تستخدم في سطرين لا أكثر ، كما في قول بلند:

١. سأعلق راسك في باب القلعة
٢. وسأقلع عينيك[2]

اذ يبرز التشكل (س ق س ق س ق) ، وفي قول نازك:

١. وتدب الحرارة في الجسد الجامد
٢. جسد الرجل الحي في قبره البارد[3]

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب: ٤٣١/١.
(2) ديوان بلند الحيدري: ص ٤٩٩.
(3) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٣٢٤.

الذي استخدمت فيه التشكل(د ج د ج د ج د ج د ج د). ولرشدي العامل قوله:

١. كان يمشي مسرعا في ظل نجمه

٢. كان يطوي عن عيون الناس حلمه[1]

الذي يظهر فيه التشكل (ن ع ن ع ن ع ن)

۞ ۞ ۞

٢. ٦. ٣. أما التقنية الثالثة التي استخدمها الشعراء العراقيون في بناء تشكلات إيقاعية من الأصوات الصحيحة فهي التي سنسميها (تكرار الكتل) ، إذ يتضمن النص تناوب مجموعة صوتية مؤلفة من تكرار صوت معين عددا محددا من المرات مع صوت مفرد آخر يرد مرة واحدة ، حسب الصيغة الرياضية (أ ×س ب ، أ ، س ب ، أ ×س ب ×..) حيث يقابل (أ) الصوت الذي يرد مرة واحدة ويقابل (ب) الصوت الذي يتكرر (س) من المرات ، كما في هذا المقطع من السياب:

١. لو لا الخيالات من ماضٍ تتسربُ

٢. كأنها النوم مغسولا به التعبُ

٣. لم يتركِ الضجرُ

٤. مني ابتساما لزوجٍ سوف ألقاها[2]

اذ يظهر التشكل (ن نً س ن ن س ن ن س ن س ن ن س) مع اخذ التنوين بعين الملاحظة وللسياب أيضا الأسطر الآتية التي يستخدم فيها التشكل (س د د د س د د د س):

([1]) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٣٨.

([2]) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٦٦٢.

١. حملتَ للنزال سيفك الصدئ

٢. يهتز في يدٍ تكاد تُحرق السماء

٣. من دمها المتقد المضيء ،

٤. تريد أن تمزق الهواء.

٥. وتجمع النساء[1]

وفي قصيدة (قالوا لنا شيئا)[2] يقول بلند:

١. بالأمس مر من هنا

٢. قال لنا شيئا ومر من هنا

٣. فانساب في قريتنا

٤. فجرٌ وأينعت منى

٥. واستيقظت كرومنا لتنتحب

٦. حبّاً وظلا وجنى

ليكون تكرار الكتل (س ر ر س ر ر س).



٢ـ ٦ـ ٤ـ قد يقدم الشاعر على بناء تشكلات خاصة من الأصوات الصحيحة ، فيبني أنموذجا صوتيا فريدا لا يتكرر مرة أخرى في شعره ، ويمكن أن نشبه هذا الأسلوب بفن الزخرفة العربية (الارابسك) ، إذ يعتمد على تكرار مجموعة صوتية معينة بترتيبها نفسه أو ربما بعكسه ، ففي (يحكى أن حفارين) [3] قالت نازك:

---

(1) نفسه: ١/ ١٩١.

(2) ديوان بلند الحيدري: ص ٣٩٥.

(3) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٣٢١.

١. الزمان يسير
٢. بدقائقه المبطآت الثقال
٣. ساحباً خلفه عرباتِ الليال
٤. مثقلاتٍ بأسرارها الداكنات
٥. الزمان يسير يجرُّ الحياة
٦. وهنالك فوق بساط الرمال
٧. حيث خلّفتِ العربات
٨. أثراً من خطى العجلات

ويلاحظ هنا أن مجموعة (ب .. أ) تشكل مركزا نغميا بارزاً إذ استخدمت في الكلمات (المبطآت ، عربات ، بأسرارها ، بساط ، العربات) لتتكرر خمس مرات.

وتكوّن الأسطر الثلاثة الأولى من (المسيح بعد الصلب)[1] للسياب أنموذجا آخر من هذا الأسلوب كما هو مبين إزاء كل سطر:

١. بعدما أنزلوني ، سمعت الريح س ح
٢. في نواحٍ طويل ، تسفُّ النخيل ح س/ ط خ
٣. والخطى وهي تنأى إذن فالجراح خ ط

فالسطر (١) يتضمن الزوج (س ح) الذي يأتي مرة أخرى معكوسا في السطر (٢) والسطر (٢) نفسه يتضمن الزوج (ط خ) الذي يأتي معكوسا في السطر (٣).

والأسطر الآتية من قصيدة للسياب تصلح مثالا آخر للزخرفة:

١. حطت الرؤيا على عينيَّ صقراً من لهيب:
٢. انها تنقضّ تجتث السواد

([1]) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٥٧.

٣. تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل جفنٍ فالمغيب

٤. عاد منها توأماً للصبح ـ انهار المداد

٥. ليس تُطغي غلَّةَ الرؤيا: صحارى من نحيب[١]

يتلازم الصوتان (ص ، ب) في هذه الأسطر بشكل غريب ، إذ يأتيان على تطابقٍ في العدد والنظام ، فكل (ص) متبوع بصوت (ب) في السطر نفسه. فالسطر (٢) خلا من (ص) فخلا من (ب) ، بينما تضمن السطر (٣) صوتي (ص) فحوى صوتي (ب) على التتابع.

كما يوجد في هذه الأسطر نسق آخر من الزخرفة وهو استخدام الصوت (ن) مرتين في كل سطر مع ملاحظة أن التنوين في (صقراً) و (توأماً) لا يلفظ (ن) لأنه يدغم مع ما بعده في الحالتين.

ان هذا الأسلوب يمنح بناء النص متانة وتماسكا ما دام عفويا ، أو يبدو عفويا في الأقل ، حتى عندما لا تكون له صلة بالمعنى ، لأنه يجعل الأصوات المكونة للنص على درجة من النظام والتوازن ، يصعب الاستدلال على مكمنها عند القراءة الأولى.



٢. ٧. أطلقت نازك الملائكة تسمية (التناغم الصوتي) على ما سميناه (معمار إيقاع الصوت المفرد) وعرفته بأنه "إحساس الشاعر بالحروف إحساسا خاصا ، بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة"[٢]. بيد أن هذا التعريف يغفل جانبا مهما من القضية فهو ينظر إلى تشكلات الأصوات المفردة على أنها عمل تشكيلي مستقل يشبه أعمال الفسيفساء ، ويضرب

([١]) نفسه: ١/ ٤٢٩.

([٢]) محاضرات في شعر علي محمود طه: ص ١٤٤.

عن النظر إليها على أنها مصدر إيحائي يغني النص الشعري بإيحاءاته التي يشعها على معانيه.

إن قدرة الصوت المفرد على الإيحاء بالمعنى قضية قديمة ، فقد عرض لها (ابن جني) الذي كان يرى أن هناك علاقة بين المعاني والأصوات ، ومما يدل على ذلك فكرة (الاشتقاق الأكبر) التي أراد بها البرهنة على أن الكلمات التي تبنى من تقليبات الأصل الواحد تدل على معاني متقاربة[1]. متقاربة[1].

قال (ابن جني): إن العرب اعتنت بترتيب حروف الكلمة "وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره وتوسيط ما يضاهي أوسطه ، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود"[2]. ومثل ذلك بكلمة (بحث) ، إذ رأى أن صوت الباء شبيه بصوت الكف وهي تخفق على الأرض ، وصوت الحاء كصوت رسوب الحديدة ونحوها إذا ساخت في الأرض ، والثاء بما فيها من نفث ، تشبه بث التراب[3].

وقد كان الشاعر الانجليزي (بوب) يصر على "أن الصوت في النص الشعري يجب أن يكون صدى للمعنى."[4]

وكثيرا ما يُذكر سطرا (تنسون) الآتيان في معرض الحديث عن الإيحاء الصوتي[5]:

The mone of doves in immemorial elms
هديل حمائم على أشجار دردار معرقة في القِدم
And murmuring of innumerable bees

([1]) الخصائص: ٢/ ١٣٤.

([2]) نفسه: ٢/ ١٦٢.

([3]) نفسه: ٢/ ١٦٢.

([4]) An introduction to Poetry, P. 27.

([5]) ينظر: نظرية الادب: ص ٢١٠ ، و Understanding Poetry, P.149, and Poetry and Poetics: P, 590.

ودمدمة نحلات لا تعد

إذ استطاع هذان السطران أن يقدما تشكلا صوتيا شديد الاقتراب من المعنى المراد وذلك بتكرار أصوات (m) ، (n) ، (r). إلا أن الدارسين الذين لا يعتدون بفكرة الإيحاء الصوتي استغلوها لإثبات موقفهم ، فقد حول (جون كرو رانسوم) قول (تنيسون) إلى ألعوبة مضحكة حين أجرى التغيير الآتي عليه:

And murdering of innumerable beeves

قتل بقرات لا تعد[١]

ومن وجهة نظر علم اللغة "لا يمكن أن يعد الصوت المفرد عنصرا من عناصر الكلام على الإطلاق ، لأن للكلام وظيفة دلالية ، بينما لا يكون للصوت المفرد أية دلالة ووجود دلالات لبعض الأصوات ليس إلا محض مصادفة"[٢]. إلا أن التجربة أثبتت أن للأصوات المفردة قدرة على الإيحاء "فالاتفاق على الإيحاء الذي تسببه الكلمتان الاعتباطيتان (نالوما) و (تكتا) يكاد يكون اجماعيا ، إذ يظن السامع أنهما تتماشيان مع صورة خط بياني منحنٍ أو زاويّ"[٣]. ويمكن كذلك الاطلاع على مجموعة من التجارب التي أَجراها (د. إبراهيم أنيس) وأوصلت إلى نتائج مشابهة[٤].

والخلاف حول حقيقة الإيحاء الصوتي في الشعر خلاف كبير ، "فقد رأى فيه بعض الدارسين التقنية التي تتوج انجازات الشاعر ، وشجبها آخرون رأوا فيها ألعوبة تقنية شديدة البعد عن طبيعة الشعر الأساسية. والتاريخ يكشف عن أن شعرا عظيما قد وجد دون اعتماد على الإيحاء

---

(١) ينظر: نظرية الادب: ص ٢١٠ و ٤٢١.

(٢) Language: P. 24.

(٣) Petry and Poetics: P. 591.

(٤) ينظر دلالة الالفاظ: ص ص ٧٥ـ ٨٣.

الصوتي ، لكنه يكشف ، أيضا عن أن الشعراء في كل اللغات قد دأبوا على التفتيش عنه"[1].

ولا نرى أن من الممكن نكران وجود الإيحاء الصوتي في الشعر نكرانا تاما ، ولكن بالإمكان الشك في عده واحداً من التقنيات الفنية التي يعمد إليها الشاعر ، وآية ذلك أن الإيحاء الصوتي "لا يعني... أن ما يصلح للتعبير عن موقف هو ، بالضرورة صالح لغيره ، فلكل حالة شعورية ظروفها التعبيرية الخاصة." [2] فما أسهل أن نجمع عددا من النصوص التي تتشابه في المواقف الشعورية لكنها تختلف في الأصوات المستخدمة فيها ، وما أسهل أن نجمع عددا من النصوص المتشابهة في الأصوات المكونة لها ، لكنها تعبر عن مواقف شعورية متباينة.



٢-٨- ولا نريد أن نذهب إلى أن "الشعر يشبه الموسيقى في دلالة الأصوات على المعاني ، بحيث أن السامع يفهم المعنى من الرنة والوقع وأن هو لم يفهم الألفاظ تمام الفهم." [3] لأن هذا رأي متطرف يلقي ، إذا ما أخذنا به ، بكثير من الشعر الجديد خارج الدوحة الشعرية. إلا أننا نريد إثبات تلك الدوافع التي تكمن في لا وعي الشاعر وتجعله يستخدم أصواتا معينة دون غيرها في الموقف المعين ، وما قد ينجم عن ذلك من إيحاء صوتي قد لا يكون الشاعر متنبها إليه.

ترى إحدى نظريات نشأة اللغة أن "الألفاظ لا تعدو أن تكون تقليدا للأصوات الطبيعية التي سمعها الإنسان." [4] وحتى أحدث النظريات ترد

---

(١) Poetry and Poetics: P. 591.

(٢) الرمز والرمزية: ص ٣٧٢.

(٣) النقد الجمالي واثره في النقد العربي ، روز غريب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٢ ، ص ٩٥.

(٤) دلالة الالفاظ: ص ١٦.

بعضا من كلمات اللغة إلى هذا الأصل[1]. وهذه الفكرة تدعمها قدرة الإنسان على التعلم التي ما استطاع لولاها أن يصل إلى ما وصل إليه.

ومهما كان الخلاف شديدا حول مفهوم الشعر فإنه لن ينكر، بحال من الأحوال، ميله نحو توصيل العواطف الإنسانية الخالدة، هذه العواطف التي ظلت على حالها ، ورثناها من أجدادنا الذين كتبوا أشعارهم على رقم طينية. والربط بين هاتين الفكرتين يمكن أن يوصل إلى إمكانية انسياق الشاعر ـ من غير وعي منه ـ وراء عواطفه البدائية مستخدما الأصوات في التعبير عنها. وإذا استمعنا إلى شخص يروي حدثاً ما وهو في حالة انفعال نفسي، سنلاحظ كم سيستخدم من أصوات لا معنى لها بغية إيصال صورة الحدث كما يشعر به.

ويمكن رصد كثير من النماذج التي يمكن أن تكون أمثلة للإيحاء الصوتي في الشعر العراقي الحديث، ومنها قصيدة السياب (النهر والموت)[2]:

١. أود لو اطلٌ من أسرة التلال
٢. لألمح القمر
٣. يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال
٤. ويملأ السلال
٥. بالماء والأسماك والزهر
٦. أود لو أخوض فيك اتبع القمر
٧. واسمع الحصى يصلّ منك في القرار
٨. صليل آلاف العصافير على الشجر

([1]) ينظر نفسه: ص ٣٣.

([2]) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٥٣.

وقد استخدمت الأصوات (س ، ر ، ز) لتقليد صوت انسياب الماء في النهر في الأسطر (١ـ ٦) ثم استخدم الصوتين (ص ، ر) لمحاكاة صوت انجراف الحصى في قاعه ، ويزيد من قوة الإيحاء الصوتي استخدام كلمات ذات أصوات موحية (أخوض ، يصل ، القرار). وصورة انجراف الحصى هذه ليست من ابتكار السياب ، فقد استخدمها المتنبي:

وأمواه يصل بها حصاها   صليل الحلي في أيدي الغواني[1]

ولا تخفى القوة الإيحائية في كلمتي (يصل) و(صليل).

وللسياب ، أيضا ، قوله في (المسيح بعد الصلب)[2]:

١. قدم تعدو ، قدمٌ ، قدمُ
٢. القبر يكاد بوقع خطاها ينهدمُ
٣. أترى جاءوا؟ مَنْ غيرهُمُ؟
٤. قدم .. قدم.. قدم

استخدم التشكل (ق د / د / ق د ق د ق د ق د ق د ق د ق د) في هذه الأسطر لمحاكاة وقع أقدام تجري ، ويتضاعف اثر هذه المحاكاة لأنها تأتي تغييراً لمجرى القصيدة الذي سارت عليه قبلها ، فقد كان الوزن أولا من (المتقارب) ثم حدث التحول المفاجئ نحو (المتدارك) الذي ساعد على إنجاح الإيحاء الصوتي بتفعيلتيه (فعْلن) و(فعَلن).

ولسعدي يوسف محاولة في الإيحاء بصوت القطار في قصيدة (انطباعات في أغنية قطار الساعة ١٨) يقول[3]:

١. ردي البسمة
٢. تتلألأ في عيني نجمة

---

(1) ديوان ابي الطيب المتنبي: ٤/ ٢٥١.

(2) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٥٧.

(3) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ٣٩٤.

٣. ردّي

٤. ما أطول أيام البعد

٥. وقطار الليل ، قطار الليل ، قطار الليل ، قطار الل...ي...ل.......

ويتكرر السطر (٥) بالتناوب مع اسطر أخرى في القصيدة ، مثله ، توحي بصوت القطار مثل:

ردي ، ردي ، ردي ، ردي

ويلاحظ أن السطر (٥) ليس تقليداً لصوت القطار حسب ، بل هو يشبه صورته أيضا ، انه يشبه عربات القطار في تماثلها وتتابعها ، كما انه يتلاشى في النهاية ، تماما كما يتلاشى القطار في مدى البصر.

وفي اسطر لنازك تتحدث فيها عن مساء في حضن الطبيعة ، نكاد نسمع تلك الأصوات المسائية الناعمة (حفيف الشجر ، أصوات الحشرات...) باستخدام تشكلات صوتية بعينها:

١. ذلك الصوت صوتك سوف يؤوب

٢. لحياتي لسمع المساء

٣. سيؤوب واسمع فيه غناء

٤. قمريّ العذوبة فيه صدى من ليالي المطر

٥. من هدوء غصون الشجر

٦. وهي تمتص سكرى رحيق السماء

٧. الرحيق الذي عطّرته الغيوم

٨. بالرؤى بتحايا النجوم[1]

([1]) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٥٥٨.

إذ كان لتكرار صوت (س) سبع مرات ، وصوت (ص) خمس مرات ، وصوت (هـ) خمس مرات أبلغ الأثر في صنع هذا التشكيل الموحي.



٢ـ ٩ـ على الرغم من أن (مارجوريا بولتن) ترى: "أن اثر صوت ما يعتمد على النص وما فيه من أصوات أخرى"[١] ، فقد حاولت أن تجد معاني عامة للصوت عندما يتكرر على نحو لافت للنظر ، فقد رأت ، مثلا ، أن "الباء صوت انفجاري يعكس السرعة والحركة والتفاهة والازدراء ، وأن الميم والنون لهما اثر الهمهمة والغناء والموسيقى والشر أحيانا ، وأن اللام يعكس السوائل في حالة حركة الماء والراحة والطمأنينة والرخاء.[٢]" إلا أن محاولة كهذه تبسِّط القضية إلى درجة قصوى وتهوِّن أمرها ، وتخفي حقيقتها المعقدة.

ويمكن اختبار منهج (بولتن) هذا بتطبيقاته على الشعر العراقي الحديث ، خاصة أن الدراسات القديمة تزودنا بإحصاءات دقيقة لمعدلات استخدام كل حرف من الحروف ، يمكن بوساطتها تحديد أي حرف يظهر في كلمات النص الشعري لمرات أكثر من المتوقع له ، ومن هذه الإحصاءات ما ورد في كتاب (فنون الأفنان) لابن الجوزي الذي أحصى عدد مرات ورود كل حرف في القرآن الكريم[٣]. وقد قمنا بعدد من التجارب في هذا الاتجاه ، إلا أن النتائج لم تكن مشجعة لأن العلاقة بين

---

(١) The Anatomy of Poetry: P. 58.

(٢) Ibid: P. 58.

(٣) فنون الافنان في عجائب علوم القرآن لأبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي: تحقيق د. رشيد العبيدي ، المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٤.

حرف من الحروف ومعنى من المعاني ظلت علاقة واهية متذبذبة فحرف السين ، مثلا ، الذي يرد في الكلام بنسبة ٨□١٪. حسب إحصاء (ابن الجوزي)[1] ، ورد بنسبة ٥٪ (٩/ ١٧٥) في اسطر السياب الآتية:

١. أتراه يأزف ، قبل موتي ، ذلك اليوم السعيد؟
٢. سأفيق في ذاك الصباح ، وفي السماءِ من السحاب
٣. كِسرٌ ، وفي النسمات بردٌ مشبع بعطور آب ؛
٤. وأزيح بالثوباء بقياً من نعاسي كالحجاب
٥. من الحرير ، يشف عمّالا يبين وما يبين.
٦. عما نسيت وكدت لا أنسى وشك في يقين[2]

إن الانطباع الأولي يُشعر أن السين تدخل ، هنا ، عنصرا من عناصر هذا الحلم الناعم الذي تتحدث عنه الأسطر ، ويبدو انه اكسبها سيولة وليناً ، إلا أن الحرف نفسه يرد بنسبة أكثر من هذه في موقف شديد التباين مع الموقف السابق ، فقد دخل السين بنسبة ٦٪ (٩□١٠٣) في اسطر بلند الحيدري الآتية:

١. سجن (النقرة)
٢. والساعة تجتاز العشرة
٣. سيجيء الحراس
٤. وسيصرخ صوت
٥. ... احمد.... سلمان.... عباس
٦. ويجفّ الصمت
٧. ... يا هذا .. يا أنت ... عباس

---

(1) ينظر نفسه: ص ١٠٥.
(2) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣٢٢.

٨. الموت يدب بسجن النقرة[١]

اذ استخدم السين لإظهار القسوة والخشونة والبؤس ، ويبدأ هذا الانطباع من السين الأولى التي افتتحت النص.

ويرد حرف الراء بمعدل ٨□٣٪ من مجموع الحروف المكونة لنص معين ، وقد رأت (مارجويا بولتن) انه يستخدم لإظهار الحركة والضوضاء[٢]. وقد يصدق هذا على اسطر البياتي الآتية:

١. من هنا مرّت وفي هذي الطلول الدارسة

٢. لاحقتني لعنات الآلهة

٣. والذئاب الجائعة

٤. وأنا أتلو على المعشوق سفر الجامعة

٥. ميتاً عاد من الأسر بأسرار الملوك السحرة

٦. ليرى قريته المحتضرة

٧. خبراً يرويه للريح صداح القّبرة

٨. وتراباً خلفته الزوبعة[٣]

اذ وردت الراء خمس عشرة مرة من مجموع (١٦٩) حرفا أو بنسبة ٩٪ تقريبا ، ولكن الحرف نفسه لا يكاد يلحظ له اثر يذكر ، كهذا ، في الأسطر الآتية من رشدي العامل على الرغم من كثرة تردده:

١. البحر في العينين ، والجلنار

٢. في الأرض ، والسوسن في الماء

٣. لقد تحدثنا طوال النهار

---

(١) ديوان بلند الحيدري: ص ٥٣٧.

(٢) The Anatomy of Poetry: P. 58.

(٣) الكتابة على الطين: ص٣١.

٤. ولم نقل شيئاً وظل الجدار
٥. يحجب عنّا زرقة الماء
٦. والبحر في عينيك والجلنار
٧. في مركبٍ ناء[1]

فقد استخدم بنسَبة ٦□٧٪ لكنه لم يدل على تلك الحركة التي تحدثت عنها (بولتن).

والرأي المعتدل الذي نراه في هذه القضية هو أننا نقرّ بدور الأصوات المفردة في الإيحاء بجو شعوري معين يكون كالظلال لمعاني الألفاظ المتكونة منها ، إلا أن هذا الإيحاء لا يسير على وفق ضوابط تحدد معنى دقيقاً لكل صوت ، إنما ينتج من تفرد التشكل الذي يصنعه الشاعر لقصيدته.

---

(1) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٨٤.

٣ـ معمار إيقاع اللفظة المفردة

٣. ١. يبدو أن الجدل القديم حول قيمة اللفظة مفردة من جهة معناها أو مبناها الصوتي لن يكتب له أن ينتهي إلى حال يركن إليها بنفس مطمئنة. فما زالت الدراسات الأدبية تحفل بالآراء المتضاربة حول هذه القضية ، ويمكن تمييز ثلاث اتجاهات في النظر إلى الكلمة المفردة: أولها اتجاه ينكر أية قيمة لها ، وهو مذهب (عبد القاهر الجرجاني) الذي عد التأليف العامل الأساسي الذي يهب الكلمة قيمتها[١] ، ويتمثل هذا الرأي في الدراسات الحديثة عند (رتشاردز) ، فهو يرى أن "ليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة ، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها ، أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها.[٢]" وإلى هذا يذهب (إليوت) أيضا[٣].

أما الاتجاه الثاني فيرى قيمة من نوع ما للفظة المفردة ، فقد يكون "للألفاظ المفردة ، بغض النظر عن معناها الكامل في السياق ، ظلال مفردة تستمدها مما وراء الشعور ، من الذكريات والصور التي صاحبتها في تاريخها الشخصي والإنساني على الزمن الطويل.[٤]" والشعر عند من يرى هذا الرأي "يختلف عن النثر في ألفاظه من حيث معناها ومبناها ورنتها

---

(١) ينظر دلائل الاعجاز: ص ص ٤٠ـ ٤٤. Ibid: P. 12

(٢) مبادئ النقد الادبي: ص ١٩٠.

(٣) See On Poetry and Poets: P. 25.

(٤) التيارات المعاصرة في النقد العربي: ص ٢٦٠.

الموسيقية. فألفاظ الشعر أميل إلى الإغراب والطرافة وأبعد عن الابتذال من ألفاظ النثر.[1]" ويعبر (جويو) عن هذا الموقف بقوله: "إن الشعر سيمفونية ، تساوق بين كلام وفكر.[2]" وهو يعد هذه الموازنة صعبة التحقق ، إذ "أن هذين الميلين المتميزين لا يتساوقان تساوقا كاملا إلا في الإلهام.[3]"

غير أن قيمة الكلمة المفردة ليست ثابتة لأن "الألفاظ تَخلَق كما يَخلَق كلّ شيء يمر عليه إصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة ، وهي تكتسب ، بمرور السنين ، جمودا يسبغه عليها التكرار.[4]" فيستبدلها الشعراء بغيرها.

والاتجاه الثالث هو ذلك الذي اختصره (ارشيبالد مكليش) فقال: "إن الكلمات في الشعر تبدو ، على ما يمكن أن أسميه لنفسي ، أثقل وزنا مما لو جاءت في محادثة أو صحيفة أو قطعة نثرية.[5]" فهذا الاتجاه يرى أن الشعر ميدان لصناعة الألفاظ ، فهو يمنحها هوية ووزنا خاصا إذ يستخدمها في سياق معين. ولا بد من التفريق بين هذا الاتجاه والاتجاه الأول ، لأن الكلمات ، هنا ، "تُحمّل بمعنى لا تكون محمّلة له خارج الشعر ، أو لنقل: أنها في الشعر تحمّل بنوعٍ معين من المعنى ، ذلك الذي يتجه مباشرة نحو ما نسميه القلب.[6]"



---

(1) النقد الجمالي: ص١٠٠.

(2) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ص ٢١٩.

(3) نفسه: ص ٢١٩.

(4) شظايا ورماد: ص٦ وينظر الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي: ص ٣٦٠.

(5) Poetry and Experience: P. 12.

(6) Ibid: P. 12

٣. ٢. يبدو أن التسليم بأي من الاتجاهات الثلاثة السابقة سيكون ضرباً من التطرف إذ أن بالإمكان سوق سيل من الحجج التي تدعم كلاً منها بما يجعله أهلا للقبول ولذا نرى أن من الممكن صياغة نظرة توليفية منها جميعا ستكون أكثر موضوعية وعلمية ، على أن تكون مكيفة للحديث عن الشعر العراقي الحديث الذي هو موضوع البحث ولا يمكن أن تحدد هذه النظرة نمطاً واحداً من استخدام اللفظة المفردة ، لأن هناك عدداً من التقنيات التي تستعصي على الجمع تحت تسمية واحدة إلا قسرا ، ولكن بالإمكان تصنيف هذه التقنيات على ثلاثة أصناف هي:

◈ ◈ ◈

٣ـ ٢ـ ١ـ هناك مجموعة من الألفاظ المشتركة بين جميع الشعراء ، استخدموها على نطاق واسع لتمثل المعجم الشعري للشعر العراقي الحديث ، وقد أجرينا إحصائية شاملة في المجاميع الشعرية التي يدرسها هذا البحث لتحديد هذه الألفاظ مع مراعاة ما يأتي:

١. إحصاء الألفاظ التي تحقق أكبر قدر من الاشتراك في المجاميع المدروسة.
٢. إهمال المفردات التي لا تشكل ميزة لعالم القصيدة أو التي لا تكون مراكز إيحائية.
٣. اختيار أكثر الصيغ وروداً من بين الاسمية والفعلية.
٤. اختيار أكثر الصيغ الفعلية وروداً من بين المجرد والمزيد والأزمنة المختلفة.
٥. إهمال أداة التعريف.

وقد كانت نتيجة هذه الإحصاءات أن تحدد المعجم الشعري للشعر العراقي الحديث بالمفردات الآتية التي بلغت (١٦١) مفردة:

أرض ـ أصيل ـ امرأة ـ أنثى ـ أيوب ـ باب ـ بحر ـ برق ـ بستان ـ تبسم ـ بغداد ـ بي ـ يبكي ـ متعب ـ ثلج ـ ثمار ـ جبين ـ جدار ـ جديد ـ جسر ـ جسد ـ أجراس ـ أجفان ـ جامد ـ جناح ـ جواد ـ جوع ـ حب ـ حديث ـ أحداق ـ يحرق ـ حواس ـ حزن ـ يحفر ـ حقل ـ حلم ـ حياة ـ حياة ـ خصلة ـ خطوة ـ دجى ـ دروب ـ دفلى ـ دم ـ دقائق ـ دنيا ـ تذكر ـ رأس ـ رب ـ رحمة ـ رصاص ـ رعشة ـ رغبة ـ رمال ـ روح ـ ريح ـ ريف ـ زوبعة ـ مزدحم ـ زمان ـ زنبق ـ زهور ـ ساعة ـ سجن ـ سحابة ـ سحر ـ مستحيل ـ سر ـ سرو ـ سعيد ـ سرق ـ سكران ـ سكون ـ سماء ـ سنين ـ سهر ـ يشاء ـ شباك ـ شجن ـ شراب ـ شارع ـ شاطئ ـ شعر ـ شمس ـ اشتهي ـ شوق ـ صدر ـ صديق ـ صدى ـ صفصاف ـ صمت ـ صوت ـ ضباب ـ يضحك ـ ضياء ـ طريق ـ أطفال ـ طقوس ـ طويل ـ طيور ـ ظل ـ ظلام ـ ظهيرة ـ عذاب ـ عرق ـ عراق ـ عش ـ عشق ـ عصا ـ أعصاب ـ عطر ـ عنق ـ يعود ـ عيد ـ عيون ـ غروب ـ يغني ـ غابة ـ غنم ـ فارس ـ قبر ـ قُبلة ـ قيثار ـ قدر ـ قصير ـ قلب ـ قمر ـ مقهى ـ قاع ـ كذب ـ لعبة ـ التقينا ـ الليلة ـ مائدة ـ مدى ـ مدينة ـ مطر ـ المسيح ـ موت ـ موجة ـ نبؤة ـ نخيل ـ نسر ـ نيسان ـ انتظر ـ نافذة ـ أنفاس ـ منفى ـ نار ـ نور ـ نوم ـ نهار ـ مهرج ـ همس ـ ينهمر ـ هوى ـ وجه ـ وطن ـ ميلاد ـ ياسمين.

ويلاحظ أن هذه المفردات تتميز بما يأتي :

١. أنها مفردات من اللغة اليومية ، غالبا ، تتسم بالبسطة والابتعاد عن الإغراب.

٢. أكثرها دال على المعنوي ، واقلها دال على المادي ، فأما ما يدل على المعنوي ، فقد انقسم على الدلالات الميتافيزيقية والصفات الشعورية ، وأما ما دل على المادي فأكثره خاص بالمكان.

٣. المفردات الدالة على المادي لم تخرج عن نطاق الطبيعة الأولى إلا نادرا فهي غالبا أسماء نباتات أو حيوانات أو صفات للأرض

والماء.

٤. جميع المفردات التي أثبتناها هي من ذلك النوع الذي يحيط به حقل واسع من المعاني والإيحاءات النفسية.
٥. كثرة الثنائية الضدية.

ولا بد من أن نقرر أن هذه الكلمات لم تحقق هذا القدر من الاستعمال لو لا أن لها ما يميزها من غيرها بوصفها ألفاظا مفردة قبل أن تدخل سياق النظم كما أنها تمثل الحد الأعلى من الألفاظ المشتركة بين الشعراء العراقيين ، وهناك طبعا ، ألفاظ خاصة بكل شاعر ، استخدمها دون غيرها ، فكونت قاموسه الشخصي إلا أن هذه الألفاظ خارجة عن اهتمام بحثنا هذا.



٣. ٢. ٢. يلجأ الشاعر العراقي الحديث ، أحيانا ، إلى استخدام ألفاظ ، قد تبدو مبتذلة أو غير شعرية ـ مع التحفظ على هذا المصطلح ـ لخدمة غرض فني معين ، بعد أن يحيط مثل هذه الألفاظ بأجواء إيحائية صناعية ، ومن هذا استخدام السياب كلمة (سيارة):

١. جميل هو الليل: أصداء بوم
٢. وأبواق سيارة من بعيد
٣. وأنّات مرضى وأم تعيد
٤. أساطير آبائها للوليد[1]

ففي هذه الصورة التي رسمها الشاعر لليلة موحشة ، استخدمت كلمة (سيارة) عنصرا من عناصرها ، واعتمد الشاعر طريقة خفية لإدخال هذه الكلمة في شعره ، فلا وجود لأية سيارة حقيقية في الصورة المرسومة بل

([1]) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢٤٩.

لقد استخدمها استخداما غيابيا ـ إذا جاز التعبير ـ يضمن تحويلها إلى رمز إيحائي. ووظف رشدي العامل (رطوبة الجدران) في إحدى قصائده ، هذا التعبير الذي يمكن أن يواجهنا في تقرير مدني عن بناية قديمة ، جاء في هذه الأسطر:

١. أحسُّ الموت يا أختاه يزحف دونما رحمة

٢. أحس العالم المفقود في عيني بلا ألوان

٣. أحسُّ الموت يقطر في فمي سُمّه

٤. أشمُّ رطوبة الجدران

٥. وطعم الطين في عينيَّ خلف القبر.. والديدان[١]

وقد تمكن الشاعر من إحاطة هذا التعبير بجو إيحائي مدهش ، كانت كلمة (أشم) السر الأساسي في خلقه.

ومثل هذا فعل حميد سعيد حين استخدم تعبير (جندت أساطيل) الذي لم نعدم أن نسمعه في نشرة إخبارية أو كتاب في تاريخ الحروب:

١. أسلمت يدي للقهار الواحد.. جندت أساطيل الكذب

٢. وتعمّمتُ بأوهام التاريخ تأزرت بصفر الكتب

٣. أرّختُ عمى أهلي

٤. وكتبت نشيد القهر بماء الذهب[٢]

إلا أن كلمة (أساطيل) تستحيل هنا إلى كلمة موحية بانتقالها من الحسيّ إلى المعنوي.



(١) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٥٤.

(٢) ديوان حميد سعيد: ص ١٩٠.

٣. ٢. ٣ـ ولجأ الشاعر العراقي ، في أحيان أخرى ، إلى توظيف بعض تلك المفردات القديمة التي ما عادت تستخدم في النثر الحديث ، من اجل إحداث تأثيرات معينة ، لكنه غالبا ما يضع كلمات كهذه ضمن نسيج يمنحها شيئا من الألفة والشرعية. وهذا مثال من السياب:

١. وتنضح الجرار أجراساً من المطر

٢. بلورها يذوب في أنين

٣. "بويبُ ... يا بويب!" ،

٤. فيدلَهِمُّ في دمي حنين

٥. اليك يا بويب[١]

فقد أتى الشاعر بالفعل (يدلهم) الذي يندر استخدامه في اللغة الحديثة ، إلا انه على الرغم من ذلك يبدو أليفاً وليس لغيره أن يحل محله. وربما ساعد على ذلك ربطه المجازي بكلمة (حنين) ، وانسجامه الصوتي مع كلمة (دمي) ، فضلا عن تركيبه الصوتي الذي نرى أن له أثرا يفوق اثر معناه المعجمي. واستخدم البياتي كلمة (الذبال) في قوله:

١. يا سندباد ألمّ تكن يا سندباد

٢. تغزو المرافئ والقلوب مخلفا في كل ميناء سفينك في اشتغال

٣. فعلام أطفأت الذبال؟

٤. ورحلت أو رحلت كما ارتحل المجوس إلى الجبال[٢]

بيد أن استجلاب هذه الكلمة من اجل القافية افقدها كثيرا من قيمتها ،واخفق الشاعر في منحها الشرعية الكاملة. وفي (تداع)[٣] لرشدي العامل نقرأ:

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٥٣.

(٢) الكتابة على الطين: ص٣١.

(٣) هجرة الالوان: ص١٥.

١. وحدي أذرعُ صمتَ الليل ،

٢. أشم الأريج ،

٣. أجوس الطرقات المهجورة

٤. هل أبقت قدمانا شبرا لم نعرفه ،

اذ يوظف الشاعر كلمة (أجوس) التي لم تعد تستخدم في اللغة الحديثة بصيغتها هذه ، إلا أنها تبدو راسخة في مكانها في السطر (٣) لما نسج لها الشاعر من علاقات مع (صمت الليل ، الأرض ، الطرقات المهجورة).



٣ـ ٣ـ الكلمة واحدة من أبرز العناصر التي تتشكل منها الأنظمة الإيقاعية في القصيدة الحديثة خاصة ، والشعر عامة. وهناك عدد من التقنيات التي تطوع الكلمات لهذا الغرض ، منها ما هو موروث من القصيدة التقليدية كالترصيع الذي قال عنه أبو هلال العسكري: "هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً ، واصله من قولهم: رصعت العقد ، إذا فصلته.[1]" ويطلق عليه أحيانا مصطلح (التقفية الداخلية). ومن هذا الموروث أنماط أخرى من التشكلات الإيقاعية كالتجنيس والمطابقة ، وهي جميعا فنون عرفها البديع العربي منذ زمن بعيد ، ولا يكاد يخلو كتاب في البلاغة العربية من ذكرها[2]. وقد تمكن الشاعر العراقي الحديث من الإفادة منها كلما كان ذلك يخدم الأغراض الفنية وتصوير المواقف الشعورية في قصيدته.

([1]) كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، لأبي هلال العسكري: تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص٣٩٠.

([2]) ينظر نفسه: ص ٤٨٨ (فهرس الموضوعات).

إلا أن ثمة تقنيات أخرى مستحدثة سخرت لتنظيم تشكلات إيقاعية من الألفاظ المفردة ، وكلها يعتمد على التكرار بطريقة ما ،على أن لا ننظر إلى التكرار بوصفه أسلوبا سهلا يوظف لخدمة البيان الشعري ، بل لا بد من النظر إلى الإمكانات الغنية المتعددة الكامنة فيه ، وهذا ما حاولنا فعله في المباحث الخاصة بالتكرار.



٣. ٤. تشيع تقنية الترصيع أو التقفية الداخلية بشكل لافت للنظر في الشعر العراقي الحديث ، حتى أن هناك شاعرين لا تكاد تخلو واحدة من قصائدهما منها وهما السياب وسعدي يوسف. وهناك عدد من الأغراض الفنية التي يستطيع الترصيع أن يحققها ، وهذا هو السبب وراء شيوعها ، وهذه الأغراض هي:

- خلق فصل مؤقت بين التشكل الصوتي والتشكل الوزني ، بما يشعر بوجود حركتين مختلفتين في السطر الواحد ، ففي قول السياب:

١. منطرحاً أمام بابك الكبير

٢. اصرخ ، في الظلام ، أستجير:

٣. يا راعي النمال في الرمال

٤. وسامع الحصاة في قرارة الغدير[1].

يلاحظ أن السطر (٣) يمكن أن ينتهي معناً ومبنيً عند كلمة (النمال) ، إلا أن الشاعر يأتي بالكلمتين (في الرمال) ليجعل للسطر نهايتين ممكنتين هما:

يا راعيَ نْ/ نَمالْ

(1) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ١٣٥.

مستفعلن / فعول

و: يا راعيَ نْ/ نمالِ فرْ/ رمالْ

مستفعلن/ مفاعلن/ فعول

إلا أن القارئ حين يكتشف أن الوقفة الأولى وهمية لأنه ما يزال وسط تفعيلة السطر ، يصطدم بالقافية في الوقفة الثانية مطابقة للوقفة الأولى ، مما يؤدي إلى إنتاج حركة مخالفة لحركة التشكل الوزني في أماكن الوقوف ، وتكون المخالفة أشد وضوحا حين تأتي القافية الأولى في نهاية سطر ، والثانية في وسط سطرٍ تالٍ:

١. فلتحرقي وطفلك الوليد

٢. ليجمع الحديد بالحديد

٣. والفحم والنحاس بالنضار

٤. والعالم القديم بالجديد

٥. آلهة الحديد والنحاس والدمار[1] ،

فالعلاقات التي نسجها الشاعر بين السطرين (١ ،٢) ، وبين السطرين (٤ ، ٥) تظهر المخالفة التي اشرنا إليها بين التشكل الصوتي والتشكل الوزني بمزيد من الوضوح.

• تسهم تقنية الترصيع في تماسك ألفاظ القصيدة بفاعلية شديدة ، ففي الأسطر الخمسة السابقة يمكن أن نلاحظ كيف أدت كلمة (الحديد) هذا الدور في كل الأماكن التي وردت فيها ، وكذلك ما يمكن أن يلاحظ في بقية الأمثلة الواردة في هذا المبحث ، لأن الترصيع سيكوّن مراكز استقطاب صوتية تتجمع حولها الأصوات الأخرى.

• ومثلما تكون الترصيعات مراكز صوتية تكون مراكز ثقل للمعنى ، لأن درجة انتباه القارئ ترتفع عند مروره بها نتيجة للتنبيه الصوتي ، ولذا

---

(1) نفسه: ١/ ٣٥٦.

يغلب أن تستخدم تقنية الترصيع لإبراز ثيمة معينة كما في:

١. فكّري أنت

٢. هل نستطيع التحدّث في مطعم

٣. أو نُراوِدُ نهراً ، فنغمس راحتنا فيه..

٤. أم نكتفي بالتنفس

٥. أم ننطفي في سؤال؟[1]

فالترصيع في السطرين (٤ ، ٥) أدى إلى إبراز التغير الذي طرأ على سير المعنى فيهما ، ولم يكن للشاعر أن يحدث أثراً كهذا لو لا استخدام كلمتي (نكتفي ، ننطفي).

- تضفي التقنية ، أحيانا ، جوا شعائريا على الأسطر التي ترد فيها ، وربما يكون مرد هذا إلى أن الترصيع كثيرا ما يستخدم في الابتهالات والتراتيل الدينية ، وهذا يظهر في هذه الأسطر لحميد سعيد:

١. لاهبة أحداق إطرافك.. والبذار مورق المدائن

٢. لاهبة احداق أطرافكِ.. والسفار رائق السفائن

٣. فلتُبحري كأنّ ظلمة الليالي تعرّي الأرض يصيب كل قاعد دوار[2]



٣ـ ٥ـ هناك ثلاثة أشكال من الترصيع استخدمها الشاعر العراقي الحديث هي:

- الترصيع المتجاور الذي يكون في سطر واحد مثل قول السياب:

١. هرم المغني ، هدَّ منه الداء فارتبك الغناء.

---

(1) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ١٠٦.

(2) ديوان حميد سعيد: ص ٨٢.

٢. بالأمس كان إذا ترنّم يمسك الليل الطروب[1]
إذ رصع السطر (١) بالكلمتين (الداء ، الغناء).

• الترصيع المتوازي الذي يكون في الموقع نفسه من سطرين متتاليين أو أكثر كما في:

١. اكتفي من مرايا الحدائق بالمرأة الناحلة
٢. والغليل الذي كان عندي
٣. والقليل الذي صار عندي
٤. والحوار الذي يتجانس في امرأة ناحلة[2]

فقد وردت الكلمتان (الغليل ، القليل) في الموقع نفسه من السطرين (٢ ، ٣).

• الترصيع المرجع للقافية فيكون كأنه صداها. يقول السياب:

١. فيسحب الليل عليها من دم دثار
٢. أصيحُ بالخليجِ : "يا خليج
٣. يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى!"[3]

اذ تستخدم كلمة (المحار) قافية وهمية لكلمة (دثار) السابقة.



٣ـ ٦ـ يعرف التجنيس في الدرس البديعي القديم بأنه استخدام المنشئ "في الكلام القصير نحو البيت من الشعر والجزء من الرسالة أو

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣٠٨.
(٢) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ٩١.
(٣) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٧٧.

الخطبة ، كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها.[1]"
وما أن اكتشف البديعيون هذا الضرب من تأليف الألفاظ حتى صار صنعة يبحث عنها الشعراء لذاتها ، ولنا أن نتصور كم جهد البحتري ، مثلا ، حتى كتب البيت:

هل لما فات من تلاقٍ تلافِ　　أو لشاكٍ من الصبابة شافِ[2]

وقد أدى تكلف التجنيس إلى أن يكتب شاعر مثل أبي تمام كلاماً فجّاً كهذا:

يمدون من أيد عواصٍ عواصم　　تصول بأسياف قواضٍ قواضب[3]

إلا أن هذا لا يلغي ما في التجنيس من طاقة فنية يمكن أن تطوع لخدمة النص ، وقد قام الشاعر العراقي الحديث باستخدامه ، بعد أن نظر إليه على انه أداة فنية وليس غاية في ذاته ، إذ توفر النصوص الشعرية التي يدرسها هذا البحث مئات من الأمثلة لأنواع متعددة منه.

وإذا كانت لغة الشعر تمتاز بالكثافة والاقتصاد ، فإن التجنيس يمثل أحد السبل التي تؤدي إلى هذا الغرض ، فاستخدامه يعني اقتصادا نوعيا بالأصوات التي يتكون منها النص. فحين يقول السياب:

صداح كأجراسِ ماء　　كأجراسِ حقلٍ من النرجسِ[4]

فانه يستخدم كلمة (النرجس) بدلا من اسم أي نوع آخر من الأزهار ، لأن هذه الكلمة تألفت من الحروف ذاتها التي تألفت منها كلمة

([1]) كتاب الصناعتين: ص ٣٣٠.
([2]) نفسه: ص ٣٤٣.
([3]) نفسه: ص ٣٤٣.
([4]) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ١٧٥.

(أجراس) من غير أن تزاد على السطر أصوات جديدة ، وهكذا يضمن الشاعر تقديم أكبر معنى بأقل تنوع ممكن من الأصوات.

كما يمكن أن يكون التجنيس أداة إيحائية تخدم قيمة النص لأنه ، بوصفه تشكلا إيقاعيا اختياريا يدخل جسد القصيدة على غير توقع ، يؤدي إلى تعزيز انتباه القارئ ، ففي (الغابات)[1] ، مثلا يستخدم سعدي تقنية التجنيس ليقدم اختصارا بارعا للمفارقة التي تعرضها القصيدة بين صورتين متضادتين ، اعتمادا على الكلمتين (الشجار ، الشجر) يقول:

١. يا غابةً للطفولةِ
٢. كيف أتيناكِ مستسلمينَ
٣. وكيف انتهينا وحيدينَ
٤. نبحث بين الأصابعِ عن موضع للشجار
٥. وعن موقع للشجر

وقد يلجأ الشاعر إلى التجنيس بغية زيادة التماسك والالتحام بين عنصرين يريد الربط بينهما (صفة ـ موصوف ـ فعل ـ فاعل..) كما فعل السياب في:

والبحر تقدح أحداقُ الكواسجِ في صخّابهِ العالي[2]

إذ يبدو أن (تقدح أحداق) أصبحت شبيهَة بكلمة واحدة دالة على شيء واحد ومثل هذا في قوله:

١. ولا يهدأُ الداءُ عند الصباح
٢. ولا يمسحُ الليلُ أوجاعَه بالردى[3]

---

(1) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ٩٦.

(2) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ١٩٠.

(3) نفسه: ١/ ٢٤٩.

فقد كان بمستطاع الشاعر أن يأتي بكلمة (يسكن) أو (ينقضي) أو أية كلمة أخرى بدلا من (يهدأ) إلا انه استخدمها من اجل إظهار الكلمتين (يهدأ ، الداء) بمظهر الكلمة الواحدة لما بينهما من تماثل صوتي: وتشيع في الشعر العراقي ثلاثة أنماط من التجنيس هي:

- التجنيس السجعي: الذي يأتي الشاعر فيه بكلمتين متآلفتين من الحروف نفسها على الترتيب نفسه ، مع اختلاف حرف واحد في أول الكلمتين أو وسطها كما في قول رشدي العامل:

١. فأشعر أني أوسدُ رأسي أكفَّ العراء

٢. واصرخُ ، ملء جبيني ، هبيني.. هبيني العزاء[١]

إذ جنس بين كلمتي (العراء ، العزاء) ، وكلمتي (جبيني ، هبيني).

- التجنيس الحرفي: الذي يكون بين كلمتين تتألفان من الحروف نفسها مع اختلاف في ترتيبها ، مثل قول سعدي:

١. كن مرةً من كنت:

٢. للأوراقِ مُلتمساً

٣. وللقطراتِ مُلتمساً

٤. وفي الطرقاتِ ملتبساً

٥. وإلا فلتكن كالجمرِ مبلولا[٢]

فقد جنس الشاعر بين كلمتي (القطرات) و (الطرقات) تجنيسا حرفيا فضلا عن استخدامه التجنيس السجعي بين (ملتمسا) و (ملتبسا). ومثله فعل البياتي حين جنس بين كلمتي (شاحبا) و (الاشباح):

كان الغجريُّ شاحبا يطرد في غنائه الأشباح[٣]

---

(١) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٨٨.

(٢) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ٨٩.

(٣) سيرة ذاتية لسارق النار: ص٤٧.

• التجنيس الاستهلالي: وهو أكثر الأنماط الثلاثة شيوعا ويقصد به استخدام عدد من الكلمات التي تبدأ بالصوت نفسه كما في قول البياتي:

سبّح العاشق يا سيدتي وانهار سور الصين بعد المعجزة[1]

اذ أتى بالكلمات (سبح ، سيدتي ، سور) وكلها يبدأ بصوت (س) ، وهكذا فعل السياب في قوله:

١. وجمعت الأرض أطباقها:
٢. سيندكُّ سور ، ستنصبُّ نار
٣. وعصّرتِ السحبُ أعراقَها[2]

فاستخدم الكَلمات (سيندك ، سور ، سنتصب ، السحب) التي تبدأ جميعها بالصوت نفسه.

ولا بد من ملاحظة اختفاء التجنيس التام ـ وهو استخدام اللفظ نفسه بمعنيين مختلفين ـ اختفاء يكاد يكون تاماً ، وقد يكون سبب ذلك ما يوحي به هذا النمط من التجنيس من تكلف والتماس.



٣ـ ٧ـ الطباق إحدى التقنيات الإيقاعية التي لجأ إليها الشعر العراقي الحديث. وقد يبدو غريبا أن نعد الطباق مصدرا من مصادر الحركة الإيقاعية على أساس أن هذه التقنية لا تعتمد على التكرار الذي يعد أساسا لأي نظام إيقاعي. إلا أن واقع الطباق يثبت عكس ذلك ، فالتكرار موجود فيه بشكل خفي ، لأننا إذ نقرأ هذه الأسطر ، مثلا:

١. فازحف على الأربع... فالحضيض والعلاء
٢. سيان والحياة كالفناء

---

(1) الكتابة على الطين: ص٥١.

(2) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ١٦٠.

٣. سيان (جنكيز) و (كونغاي) ،

٤. هابيل قابيل ، وبابل كشنغهاي[1]

نشعر أن كل عنصر من الثنائيات المذكورة يستحضر ضده ، في اذهأننا ، بسبب رؤيتنا للمتضادين في سطر واحد ، فكأن كلا من العنصرين يتكرر عند ذكر ضده ، ثم أن فكرة التضاد تستلزم وجود قيمة تقاس بموجبها ، وستتكرر هذه القيمة بدورها مع كل عنصر. ويحقق استخدام الطباق غرضين فنيين هما:

- يبدو أن العالم مبني على فكرة التضاد وكأن كل شيء فيه يقع في مقابل ضد له. الله والشيطان ، الخير والشر ، السماء والأرض ، الموت والحياة ، الضوء والظلام. لذا فإن جمع المتضادين في جملة شعرية يشعر بامتلاك وحدة الكون وتكامله:

١. وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

٢. كالبحر سرّح اليدينِ فوقه المساء ،

٣. دفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشةُ الخريف ،

٤. والموتُ والميلاد والظلامُ والضياء[2]

وبما أن الضدين لا يمكن أن يجتمعا في مكان واحد في الوقت نفسه ، فإن جمعهما على هذا النحو الذي فعله السياب ويفعله غيره من الشعراء العراقيين ، يفضي إلى بناء صورة مبتكرة للعالم يتجلى فيها تكامله ووحدته.

- ولما كان جمع المتضادين في الطباق لا يلغي حقيقة كونهما مفترقين واقعيا ، فإن هذه التقنية استخدمت متى ما أراد الشاعر تصوير حالة من الدوام والاستمرار مع وجود المتغيرات كما في قول سعدي:

([1]) نفسه: ١/ ٣٥٨.

([2]) نفسه: ١/ ٤٧٤.

١. نولد في الغربة أم نموت؟

٢. أتعرف الأشجار والبيوت

٣. وجوهنا؟ .. وأننا نولد كل ساعة

٤. نموت كل ساعة

٥. وحولنا تولد أو تموت...

٦. الناس والأشجار والبيوت؟[١]

فعلى الرغم من هذا التساؤل وهذه المتغيرات فإن (وجودنا) ثابت دائم. ومثل هذا ما في الأسطر الآتية لبلند :

١. الشمس لا تشرق في جزيرتي

٢. والشمس لا تغيب

٣. والظل لا يعرف أن يطولَ

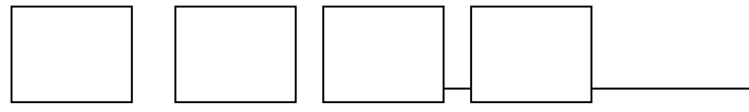
٤. أو يقصر

٥. أو يصير غير لونه الغريب[٢]

إذ لا تعني هذه المتغيرات سوى تأكيد حالة الثبات.



٣. ٨. على الرغم مما يبدو على مفهوم التكرار من بساطة ، فإنه تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركتها وتحليلها. إن التكرار حسبما توحي به تسميته الذي تتطابق عناصره وتتساوى في كل شيء ليس له وجود واقعي في الأعمال الفنية ، فلو نظرنا إلى الشكل الآتي:



(١) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ٣٣٤.

(٢) ديوان بلند الحيدري: ص ٤٩٣.

سنلاحظ خمسة مربعات متطابقة متكررة على أبعاد متساوية ، ولكن وقوع النظام بكامله تحت أعيننا يجعلنا نفرق بين كل من العناصر الخمسة ، فأثر الأول يختلف عن اثر الثاني والخامس ، وكذلك كل من العناصر الأخرى على الرغم من تطابقها. ولو طلب إلى شخص أن يكرر كلمة معينة ثلاث أو أربع مرات فإنه سينطقها بطريقة مختلفة في كل مرة ، إلا أن الأمر يختلف ، طبعا ، عندما نكون أمام تكرار لا نستطيع إدراكه إدراكا شاملا ، مثل استماعنا إلى دقات الساعة التي لا نعرف متى بدأت ومتى ستنتهي وبذا يكون اثر كل منها متشابها لما سبقه وما يتلوه ، بيد أن هذا النمط اللامتناهي من التكرار لا يرد في العمل الفني لأنه نظام محدود تعد الرؤية الشاملة أحد أركان قيمته.

ويمكن أن يصنف التكرار في العمل الفني صنفين ، أولهما (التكرار النمطي) الذي تتشابه عناصره والأبعاد الفاصلة بينها ، وهذا الصنف "لا يؤدي إلى أي متعة بسبب افتقاره إلى التنوع والصراع ، ولكنه قد يكون ذا اثر مخدر ، فنحن نتنفس ببطء وانتظام عندما نريد تهدئة أنفسنا ، ونَعدُّ لكي نأخذ أنفسنا بالنوم ، ولهذا أصبح الهدوء المصحوب بتكرارات دائمة ، الذي يؤدي إلى النعاس وشدة الاستجابة ، أساسا لكل تقنيات التنويم المغناطيسي.[1]"

وتزودنا الطبيعة الحافلة بالتكرارات بالصنف الثاني الذي يسبب المتعة ، وهو (التكرار الجزئي) ، "فعلى الرغم من أن البلورات الجليدية التي تنزل من السماء تكرار لأنموذج شعاعي مسدس ، فليس هناك بلورتان متشابهتان

---

(1) The Art of Color and Design, Mailtland Graves: McGraw- Hill Book, New York, 1951, p. 111.

من هذه البلايين التي لا تعد. إن الطبيعة ، وهي المصمم الرئيسي ، تبدع تنوعا لا محدودا لقيمة الشعاع السداسي المتكرر.[1]"

إن النهار والليل ، والميلاد والموت ، والمشي ، وإشكال النباتات والحيوانات كلها تكرارات ، لكن عناصرها ليست متشابهة تماما. إن هذا النهار لا يختلف عن النهارات الأخرى من الناحية الفيزياوية ، لكنه يختلف كل الاختلاف عند كل منّا من ناحية ما جرى فيه من أحداث.

(التكرار الجزئي) ، إذن ، هو الذي تتكرر بموجبه صفات معينة ، بينما تترك صفات أخرى للتنوع والاختلاف.



٣. ٩. قد يكون تكرار اللفظة المفردة أبرز التقنيات التي طورها الشعر العراقي الحديث ، إذ يندر أن تخلو قصيدة من أحد أنواعه ، وقد استخدم بثلاثة أنواع هي:

- التكرار النمطي: الذي تتكرر فيه الكلمة دون أي تغيير في معناها أو بنائها كما في تكرار كلمة (مطر) في قصيدة السياب (أنشودة المطر)[2] ، إذ يكررها الشاعر مرتين أو ثلاثا كلما تغير الموقف الشعوري ، وتكرارها في كل موقف من هذه المواقف (تكرار نمطي).

وقصيدة بلند الحيدري (أريد أن)[3] مبنية على أساس تكرار عنوانها تكرارا نمطيا:

١. اريد أن اسأل من يحلم

٢. اريد أن اسأل من يألم عن آلامه

---

(1) Ibid: P. 125.

(2) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٧٤.

(3) ديوان بلند الحيدري: ص ٣٧٧.

٣. عن قطرة مسمومة في جامه المحطمة

٤. اريد أن ازحزح الليل فلا تختل تحت ظله

٥. افعى ولا تسعى وراء رجله

٦. تنفث الف فكرة محرمة

ويمكن وضع تكرار كلمة (صلاة) في قصيدة نازك (صلاة الأشباح)[1] تحت هذا الصنف أيضا.

• التكرار الجزئي: الذي لا تتكرر فيه الكلمة تكرارا مطابقا ، بل تتكرر بعد إجراء تغيير في أحد مكوناتها كالتغيير في المعنى الذي لجأ إليه السياب في:

١. أجراس برجٍ ضاع في قرارةِ البحر

٢. الماء في الجرار ، والغروب في الشجر

٣. وتنضح الجرار أجراسا من المطر

٤. ....

٥. أجراس موتي في عروقي ترعش الرنين[2]

ان كلمة (أجراس) تأتي بمعنى جديد في كل مرة من المرات الثلاثة ، ففي المرة الأولى هي أجراس حقيقية ، وفي الثانية أجراس من ماء (قطرات) ، وفي الثالثة هي النبض ينبئ الشاعر باقتراب منيته. واستخدم سعدي هذا الأسلوب في قصيدة (حجر)[3] ، إذ تتكرر كلمة (حجر) عشر مرات ، ولكنها تضيف معنى جديدا في كل مرة.

• تكرار الصيغة: إذ يقوم الشاعر باستخدام صيغة صرفية معينة ويدأب على تكرارها مثل:

([1]) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٣٨٩.

([2]) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٥٣٤.

([3]) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ٩٣.

١.	سحّت الرؤيا ضياءً من لظاها

٢.	صابغاً ما تبصر العين القريح

٣.	مازجا بالشيء ظله

٤.	خالطا فيها يهوذا بالمسيح

٥.	مدخلا في اليوم ليله

٦.	بانيا في عروة المهد الضريح[1]

فالشاعر يكرر صيغة اسم الفاعل خمس مرات في خمسة اسطر متتالية. وهذا أشيع أنواع التكرار المستخدمة في الشعر العراقي الحديث وغالبا ما يطبق على الصيغ الفعلية مثل:

١.	روحوا مع الأنهار

٢.	وامضوا إلى الغابة

٣.	وعانقوا طراوة الأزهار[2]

اذ تتكرر صيغة أمر الجماعة في كل سطر.



٣ـ ١٠ـ اختلف الدارسون في تحديد الوظائف التي يقوم بها التكرار في النص الشعري ، فقد رأى (عبد الله الطيب) انه يؤدي إحدى وظيفتين: فأما "أن يعمد الشاعر إلى تقوية ناحية الإنشاء أي ناحية العواطف كالتعجب ، والحنين ، والاستغراب وما إلى ذلك"[3]. وأما أن يستخدمه لتقوية نغم

(1) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٣١.

(2) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٩٢.

(3) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها:

القصيدة[1]. ومع غموض كلمة (تقوية) التي يستعملها (الطيب) فإن من الواضح انه ينظر إلى التكرار على انه أداة بيانية توضع في خدمة المعنى.

وكتبت نازك الملائكة بحثا مطولا عن التكرار[2] ، إلا أنها ما برحت مخلصة للقاعدة التي وضعتها في بدايته ، وهي "إن التكرار ، في حقيقته ، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[3]. وليست التقسيمات التي وضعتها بعد ذلك إلا تنويعات على هذا اللحن الأساسي.

ويبدو أن فهم التكرار على هذا النحو متأت من ملاحظة سلوك المتكلم في اللغة اليومية ، لغة الحديث ، إذ يلجأ إلى تكرار الكلمة أو العبارة بهدف توكيدها وإبراز دورها للمخاطب.

ولا تفارق هذه النظرة اغلب الدراسات الأدبية ، فالقاسم المشترك الذي يتفق عليه دارسو التكرار هو انه "يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبه إليها القارئ.[4]" إلا أن هذا المبدأ ، على الرغم مما يتمتع به من قدرة على تفسير معقول لدوافع التكرار ، لا يمثل الفهم النهائي أو زاوية النظر الوحيدة.

إن وصف تكرار الألفاظ بأنه نظام إيقاعي ، يعطينا مفتاحا لفهم آخر لحركته لان الأنظمة الإيقاعية ليست على صلة مباشرة دقيقة بالمعنى الذي تعرضه الجملة الشعرية ، بل إنها تخدم القصيدة بوصفها عالما يتسم بالوحدة ، ومن هنا يمكن أن يدرس التكرار على أساس ما يقدم للنص بكامله ، بعيدا عن فكرة الدور المحلي الذي تتصوره النظرة السابقة ، فقد يساهم التكرار في خلق جو شعري ليس ذا صلة مباشرة بالمعنى الذي

([1]) ص ٤٩٥.نفسه: ص ٤٩٥.

([2]) قضايا الشعر المعاصر: ص ص ٢٧٥- ٢٩١.

([3]) نفسه: ص ٢٧٦.

([4]) النقد التطبيقي التحليلي: ص ٢٤.

تقدمه الجملة التي ورد فيها ليكون ، بذلك ، عاملا من العوامل التي تبني المستوى الشعوري العام.

وقد أمكن رصد عدد من التوظيفات التي ينطبق عيها هذا الفهم ، في الشعر العراقي الحديث ، نعرض أهمها فيما يأتي:

٣. ١٠. ١. يمكن أن نطلق على إحدى استخدامات التكرار تسمية (التكرار الشعائري) وهو ذلك الاستخدام الذي لم تكد تهمله عقيدة من العقائد الدينية في طقوس صلواتها إذ يلجأ المصلي إلى تكرار كلمة معينة من اجل خلق جو "يوجه فيه الفكر بشكل هادف إلى مشكلة لاهوتية خاصة أو إلى حدث ديني"[١]. وتقدم لنا عقيدة (اليوغا) ، بوصفها واحدة من أقدم العقائد الدينية التي ما زالت تحيا للآن ، مثلا واضحا لهذا التكرار إذ يلجأ (اليوغي) إلى تكرار كلمة سرية مخصصة له تدعى (المانترا) تقوم بنقله إلى حالة (التأمل فوق الواعي) الذي يفقد في أثنائه اتصاله بالعالم المحيط[٢].

"وتستخدم العبارات المتكررة في الأديرة الغربية عند تقديم الشكر والثناء للخالق من اجل استثارة حالة خاصة يعزل فيها الإنسان عن العالم الخارجي وينتقل إلى حالة السمو بالاقتراب من الله"[٣]. وهناك عدد من التكرارات الشعائرية في الطقوس الإسلامية ابتداء من الصلاة وانتهاء بالتقاليد الصوفية التي تمثل وصايا (محيي الدين بن عربي) جانبا منها ، فهو يصف إحدى الخطوات اللازمة للانتقال إلى حالة التجلي بقوله: " أغلق باب بيتك فأغلق باب قلبك فاشتغل بذكر خالقك بأي ذكر من الأذكار ، وأعلاها هو قولك: الله الله الله.. لا تزيد عليه"[٤].

---

(١) التأمل: باتريشا كارنغتون: ترجمة اقبال ايوب ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص ٣٦.
(٢) نفسه: ص ٣٧.
(٣) نفسه: ص ٣٧.
(٤) خزينة الاسرار الكبرى ، محمد حقي النازلي: مكتبة الشرق الجديد ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٣ ، ص ٢٢٤.

وقد استخدم التكرار في الشعر العراقي الحديث بهذه الوظيفة مرارا ، فلو تأملنا استخدام السياب كلمة (بويب) في (النهر والموت)[1] نلاحظ أن القصيدة تفتتح هكذا:

١. بويب...

٢. بويب...

٣. أجراس برج ضاع في قرارة البحر

ان السطرين (١ ، ٢) لا يقدمان أية خدمة يمكن تصنيفها تحت باب التوكيد ، بل إنهما لا يستطيعان أن يقدما تمهيدا للتشكل الوزني الذي ستسلكه القصيدة ، والشاعر يقدم لنا مساعدة لفهم مقصده إذ يتبع كل من الكلمتين بعلامة الترقيم (...) التي تعني أن تكرار هذه الكلمة لا متناه فهي تصاحب القصيدة من أولها إلى ختامها. والدليل على ذلك أن الشاعرً يلح على إيراد هذه الصيغة مع علامة الترقيم عددا من المرات خلال قصيدته ، وفي إحدى هذه المرات تكون كلمة (بويب) دخيلة على المعنى ما لم تفهم هذا الفهم ، فالقصيدة تتواصل بالأسطر:

٤. الماء في الجرار ، والغروب في الشجر

٥. وتنضح الجرار أجراساً من المطر

٦. بلورها يذوب في أنين

٧. "بويب... يا بويب" ،

٨. فيدلَهِمُّ في دمي حنين

فليس السطر (٧) إلا تذكرة بدوام توالي كلمة (بويب) هذه ، وقد كان بإمكان الشاعر الاستغناء عنه ، إلا أن رغبته في مواصلة (الابتهال) جعلته يضعه وسط عدد من الأسطر التي تخضع لنظام تقفية معين غير آبه بنتوئه عنه.

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤٥٣.

ويستخدم سعدي التكرار الشعائري في (قصيدة تركيبية)[1] ويقول:

١. أنت ، يا من لوجهكِ بين الرخام الصناعي والآس لفحُ الحقيقة

٢. أنت ، يا طفلة يتصل الدم من وجهها في حديقة

٣. أنت ، يا وجه أمي الصغيرة

إن النفس الشعائري الديني شديد الوضوح في تكرار (أنت) في هذا المقطع ، وتنبئنا الفاصلة التي وضعها الشاعر بعد كل تكرار لها عن قيمة الكلمة منفصلة عما بعدها من كلام.

ولجأ البياتي إلى (التكرار الشعائري) أيضا في (الموت والقنديل)[2] إذ يبني (ابتهالا) على تكرار كلمة (مات).



٣. ١٠. ٢. هناك نوع آخر من التكرار يستمد أثره من التكرار الشعائري ، وهو التكرار الإيحائي الذي طوره علم النفس التحليلي ، إذ أن بإمكان أي شخص أن يستحضر أي موضوع في مخيلته ، وهو في حالة استرخاء ، بأن يكرر عليه اسم الموضوع من قبل شخص (موحٍ) أو بأن يكرره هو مع نفسه[3].

ونجد في الشعر العراقي الحديث أمثلة من التكرارات التي لا يمكن تفسيرها تفسيرا معقولا إلا على أساس أنها طريقة لاستحضار الموضوع المكرر ، ومن ذلك تكرار كلمة (جيكور) في قصيدة السياب (جيكور والمدينة)[4]:

([1]) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ٢٢٠.

([2]) قمر شيراز: ص ٤٣.

([3]) ينظر موسوعة علم النفس: ص٥٤ ، والتأمل: ص٤٦.

([4]) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤١٤.

١. رحى معدن في اكف التجار
٢. لها مال أسماك جيكور من لمعة واسمها من معان كثار
٣. فمن يسمع الروح؟ من يبسط الظل في لافحٍ من هجير النضار؟
٤. ومن يهتدي في بحار الجليد إليها فلا يستبيح السفينة
٥. وجيكور ، من غلق الدور فيها ـ وجاء ابنها يطرق الباب ـ دونه؟
٦. ومن حوّل الدرب عنها.. فمن حيث دار اشرأبتِّ إليه المدينة؟
٧. وجيكور خضراء مسَّ الأصيل ذرى النخلِ فيها.

ومن اللافت للنظر أن ينهي الشاعر قصيدته بالسطر:

ـ وجيكور من دونها قام سورٌ وبوابةٌ واحتوتها السكينة

فبعد عدد من التكرارات يبلغ الشاعر مقصده ، فالسكينة التي احتوت (جيكور) ليست هذا السور الذي عزلها عن العالم ، حقيقة ، بل مخيلة الشاعر التي انبعثت فيها (جيكور) من جديد.

ويعمد بلند الحيدري إلى هذا الأسلوب في (الملح الأصفر)[1] ، إذ يكرر كلمة (صديقي) تكراراً إيحائيا ، وكذلك فعل سعدي يوسف في (حوار مع الأخضر بن يوسف)[2] ، بتكرار كلمة (سيدي).



٣ـ ١٠ـ ٣ـ يسقط (س. موريه) في شباك السياب إذ يقرر أن هناك نوعاً من التكرار يكون "تأكيداً لتلاشي النغمات"[3]. بانياً هذا التصور على سطر للسياب يقول فيه:

---

(1) ديوان بلند الحيدري: ص ٣٧٧.
(2) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ١٠١.
(3) الشعر العربي الحديث: ص ٣٤٦.

تتلاشى الغنوة في سمعي.. نغماً.. نغما

على الرغم من أن هذا السطر لا يجد مثيلا يكوّن معه هذا النوع المستقل من التكرار. والواقع أن هذا السطر ، وغيره كثير ، ينطوي على إحدى استخدامات التكرار لإيصال ثيمة معينة ليس لها وجود في اللفظة المكررة ، وسنسميه (تكرار التسلسل) لأنه يصف تسلسل فعل معين واستمرار حدوثه لفترة يحددها التكرار.

فسطر السياب السابق يصور عملية تلاشي النغم ، ليس بالإخبار حسب ، بل بالنقل الأمين للحركة. وهذا مثال آخر من السياب:

ـ نازلا نازلا من صحارى السماء[1]

الذي يصور الحركة التدريجية للنزول. ومثله قوله:

١. يا صمت ، يا صمت المقابر في شوارعها الحزينة ،

٢. أعوي ، أصيحُ ، أصيحُ في لهفٍ فاسمع في السكينة

٣. ما تنثر الظلماء من ثلجٍ ونار[2]

اذ أن تكرار كلمة (أصيحٍ) يهدف إلى نقل تصاعد (الصياح) واستمراره تدريجيا. ويقدم بلند الحيدري مثلا نموذجيا لهذا النوع من التكرار في قصيدة (وحشة)[3] ، فتتكرر كلمة (يرن) لتنقل الأثر النفسي لرنين جرس الهاتف في نفس المتكلم. والقصيدة مؤلفة من خمسة مقاطع يبدأ أولها هكذا..

١. .. يرن .. يرن ..

ثم يعاد هذا السطر في كل مقطع مع زيادة عدد التكرارات بالتسلسل ، ففي المقطع الثاني تتكرر (يرن) ثلاث مرات وفي الثالث أربعا ويستمر

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣٦٠.

(2) نفسه: ١/ ٢٨٠.

(3) ديوان بلند الحيدري: ص ٤٧٧.

التكرار والزيادة حتى نهاية القصيدة ، ولا بد من اخذ علامات الترقيم التي وضعها الشاعر بعين الملاحظة.

ويبني سعدي قصيدة (تلمس)(١) على هذا النوع من التكرار إذ يصور تداخل ثلاثة افعال هي (يمتد ، يعرض ، يدق).



٣. ١٠. ٤. ومن أنواع التكرار نوع آخر سنسميه (التكرار الدوري) ، إذ يلجأ إليه الشاعر عندما يريد إنهاء قصيدة تعرض موضوعاً متواصلا لا تبدو له نهاية. فيكرر لفظة معينة يغلب أن تكون بصيغة فعلية ، ليضمن استمرار اثر القصيدة بعد انتهائها ، وقد استخدم السياب هذا التكرار في (الوصية)(٢). قال:

١. لا تحزني أن مِتُّ أي بأس
٢. ان يُحطّم الناي ويبقى لحنه حتى غدي
٣. لا تبعدي
٤. لا تبعدي
٥. لا ..

إذ يبدو أن هذه النجوى ستتواصل حتى بعد انتهاء القصيدة ، وكأن ذهن القارئ يردد أصدائها. وبهذا الأسلوب ذاته انهي قصيدته (ربيع الجزائر)(٣).

واختار سعدي نهاية لقصيدة (روبرتو)(٤) على وفق هذه التقنية فقال:

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢١٧.

(٢) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢١٧.

(٣) نفسه: ١/ ٢٣٩.

(٤) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ١٠١.

١. انتبه النارنج

٢. وقيثارٌ في الحانة

٣. كان يرن ، يرن ، يرن

٤. يرن ، يرن

٥. يرن

وكذلك فعل في (أبراج في قلعة سكر)[1]. وجأ بلند الحيدري إلى (التكرار الدوري) في (أنت مدان يا هذا)[2] فأنهاها بالأسطر:

١. وسمعت خطاه ورائي

٢. طق .. طق.. طق

٣. كان البحر له.. والليل له.. وجميع الأرصفة السوداء

٤. طق.. طق.. طق

واستخدمته نازك الملائكة في (الأفعوان)[3] فقالت:

١. أين أين المفر

٢. من هواي العنيد

٣. وهو مثل القدر

٤. سرمديٌ ، خفي ، أبيد

٥. سرمديٌ ، أبيد

إذ صاغت تكرارا دوريا مركبا من مفردتين (سرمدي ، أبيد).

([1]) نفسه: ص ٤٠٢.

([2]) ديوان بلند الحيدري: ص ٦٣٨.

([3]) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٧٧.

٤ـ معمار إيقاع التركيب

٤ـ ١ـ تمثل التراكيب اللغوية التي يتألف منها العمل الأدبي أهم أركان الإيقاع المميز لشخصية الأديب والعمل الأدبي ذاته ، لأنها سترصف بشكل فريد يصعب تكراره نتيجة للاحتمالات الكثيرة التي توفرها طبيعة اللغة. يقول (هارفي جروس): "إن الأديب يرتب اللغة بتشكلات إيقاعية ترمز للأحاسيس معتمداً على التراكيب ، ويمكن القول ، على وجه الدقة ، بأن ذلك يحدث لأن التركيب إيقاع لكن دون صوت ، فمنطق النحو يمثل أنموذجاً من الترقب والتأخير والتهرب من التركيب المعتاد للكلمات ، والتكرارات المدهشة وكل ذلك ينتج إيقاعا واضحا"[١].

ويقول (كراهام هاف): "إن العمل الأدبي بناء لفظي ، وحتى الناقد المهتم أساسا بتاريخ الأفكار والتضمينات الاجتماعية للأدب ، قلما يستطيع أن يتخطى العموميات بدون الانتباه إلى الطريقة التي تستعمل فيها الكلمات"[٢]. ومع تسليمنا بهذه الحقيقة فإننا نميز بين الدراسة الأسلوبية والدراسة النقدية التي تهدف إلى فهم البناء الكلي للعمل الأدبي ، لأن "دراسة الأسلوب تبدأ عند الطرف الآخر للميزان بالمظاهر اللفظية الدقيقة"[٣]. فالفرق بين الاتجاهين إنما هو في الهدف المبتغى من الدراسة ، تسعى الدراسة الأسلوبية إلى تحديد الظواهر المميزة للأسلوب ، بينما تسعى الدراسة النقدية إلى تفسير حركيته.

---

(١) Sound and Form in Modren Poetry: P. 14.

(٢) الاسلوب والاسلوبية: ص ٤٩.

(٣) نفسه: ص ٥٣.

ولم تدرس التراكيب اللغوية في الشعر العراقي الحديث، على حد علمنا بوصفها أنظمة إيقاعية فقط، إلا أن دراستنا هذه ستظل جزئية مختصرة لأن هذا الموضوع يحتاج كتابا خاصا يكرس لدراسته. وستقتصر هذه الدراسة على أهم الأدوات الإيقاعية التي اعتمدت التراكيب اللغوية أساسا.

ان إيقاع التركيب اللغوي يتأتى من عدد من العوامل، فهناك التركيب النحوي الذي سيتكرر في النص ومقدار انزياحه عن التركيب المثالي، وهناك النغم الذي يتولد من كون الجملة منفية أو مثبتة أو استفهامية أو غير ذلك، وعلامات الترقيم التي يضعها المنشئ، والأهم من كل ذلك الصيغ المتنوعة من تكرار التركيب وطرق تناوبها، زيادة على تلك الظواهر التي تدرس في البديع مثل الموازنة والمقابلة والعكس. وهكذا يزودنا نسيج العمل الأدبي بموضوعات لا حصر لها يمكن أن تدرس بهدف تحديد دورها في بنية الإيقاع المميز للعمل الأدبي أو كاتبه.



٤. ٢. كيف يتولد نظام إيقاعي من التركيب النحوي؟ لندرس ذلك في هذه الأسطر من السياب:

١. وذكرتها، فبكيت من ألمي
٢. كالماء يصعد من قرار الأرض، نزَّ إلى العيون دمي
٣. وتحرّقت قطراته المتلاحقات لتستحيل إلى دموع
٤. يخنقني فأصكُّ أسناني لتنقذفَ الضلوع
٥. موجا تحطم فوقهن وذاب في العدمِ[1]

بعد هذه الأسطر التي بدأت بها قصيدة (في انتظار رسالة) وضع فاصل

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٦١١.

طباعي يدل على أنها تمثل وحدة أو مقطعا قائما بذاته ، وهو ، على هذا ، وحدة إيقاعية متكاملة تكوّن جزءا من النظام الإيقاعي الكلي للقصيدة. وأول ملامح هذه الوحدة يتمثل في نظام التقفية الخماسي من النمط (أأ ب ب أ) ، بيد أن القارئ يشعر أن ثمة حركة أخرى خفية تمنح هذه الوحدة استقلالها. ويمكن أن تكون هذه الحركة للإيقاع الناتج عن التراكيب اللغوية. فالجمل البارزة التي تحمل ثقل المعنى في هذه الأسطر هي:

ذكرتها
بكيت من ألمي
نز إلى العيون دمي
تحرقت قطراته المتلاحقات
تنقذف الضلوع
موجاً تحطَّمَ فوقهن وذاب في الدم

ومع هذه الجمل ، عدا الأخيرة ، بدأت بفعل ، وورد حسب الصيغة القياسية: (فعل ، فاعل ، مفعول) ، وهكذا كوّن هذا التركيب النبض المتكرر لنظام إيقاعي خفي ، ولما كان لا بد لهذا التكرار أن يقف عند نهاية المقطع لكي يخلق النظام ، لجأ الشاعر إلى ليّ عنق الجمل الأخيرة بهذا الشكل الذي وردت عليه ، وبذا حل النظام الذي يمكن أن يُرمز إليه بالتشكل (أأأ أأ ب) ، إذ يمثل (أ) الجمل التي بدأت بفعل ، ويمثل (ب) الجملة الأخيرة المختلفة التركيب.

يعطي هذا المثال تصورا للطريقة التي يتشكل بها نظام إيقاعي من التركيب النحوي ، بيد انه مثال مستل من قصيدة كاملة ، فكما يتألف نظام التقفية الكلي مثلا ، من عدد من الأنظمة الجزئية ، يتألف النظام الإيقاعي النحوي كذلك من عدد من الأنظمة المتتابعة التي تكون نظاما واحدا ، ولنأخذ قصيدة بلند الحيدري (وددت لو)[1] القصيرة مثالا على

(١) ديوان بلند الحيدري: ص ٥١٢.

ذلـك النظـام الإيقـاعي النحـوي الكلـي ، تتـألف القصـيدة مـن مقطعـين ، والمقطع الأول هو:

١. وددتُ لو
٢. قُتلتَ يا صديقي
٣. وددت لو
٤. شُنقتَ لو
٥. عُلقتَ في أعمدة الطريق
٦. اذن لقلتُ:
٧. ذلك الشامخ ألف رايةٍ
٨. .... صديقي

وبعكس اسطر السياب السابقة ، لا يسير التشكل الإيقاعي النحوي ، هنا ، جنبا إلى جنب مع التشكل الوزني ، بل يتخذ طريقا خاصا به ، ويمكن إعادة كتابة المقطع على النحو الآتي:

وددتُ لو قتلتَ يا صديقي
وددت لو شنقتَ
لو علقتَ في أعمدة الطريق
اذن لقلت ذلك الشامخ الف راية صديقي

من الواضح ، الآن أن هناك حركة إيقاعية تتوالد من تكرار صيغة الجملة الشرطية ثلاث مرات مع تأجيل جواب الشرط إلى النهاية ، فإذا رمزنا إلى الشرط بالرمز (أ) وإلى جوابه بالرمز (ب) فإن هذا المقطع سيكون التشكل (أأأ ب) وهو تشكل إيقاعي قياسي ، ويتكرر هذا التشكل في المقطع الثاني:

٩. وددتُ لو
١٠. آثرتَ أن تكون
١١. أكبر من إصبعك الخؤون

١٢. تحملُها من عتمةِ السجون

١٣. وشايةً

١٤. بكل ما تكنُّ من تلفتٍ عميق

١٥. لأذرعٍ تصرخ في الطريقٍ

١٦. وددت لو

١٧. صمتَّ حتى الموت يا صديقي

١٨. اذن.. لما ..

١٩. كلا .. فما

٢٠. هذا الذي يبيعنا ... صديقي

ويلاحظ أن الجمل التي وردت في الأسطر (١٠ـ ١٥) كافة ليست إلا شرط (لو) الواردة في السطر (٩) ، ولما كان على الشاعر أن ينهي قصيدته مع نهاية المقطع الثاني ، فإن تكرار النظام الأول لن يكون تكرارا مطابقا ، لان ذلك يجعل القصيدة بحاجة إلى مقطع ثالث يحل النظام ، مما ألجأ الشاعر إلى تغيير الصيغة الأولى بأن اورد جواب الشرط بشكل تركيب ناقص:

اذن ... لما ..

وقد استخدمت طريقة التركيب الناقص ، هذه لحل الأنظمة الإيقاعية على نطاق واسع في الشعر العراقي الحديث ، وممن استخدمها سعدي يوسف في (سقوط فندق النهرين) و (تنويعات استوائية)[1] ، واستعمل رشدي العامل التركيب الناقص في إنشاء قصيدتيه (رغبة ليلية) و (البحث عن الظل)[2] ، وكذلك فعل البياتي في (القتلة)[3].

۞ ۞ ۞

٤ـ ٣ـ استخدم تكرار السطر الشعري لبناء تشكلات إيقاعية ، كما

---

(١) الأعمال الشعرية ، سعدي يوسف: ص ١١٦ ، ١٩٦.

(٢) للكلمات ابواب واشرعة: ص ٦٠ ، ١٥٩.

(٣) كلمات لا تموت: ص٣٢.

استخدم تكرار اللفظة المفردة للغرض نفسه ، ويصدق ما قلناه على تكرار اللفظة المفردة هنا أيضا بيد أن هناك نوعاً من تكرار السطر لم نجد بدّاً من الاشارة إليه منفصلا. وهو (التكرار الجزئي) ، إذ يكرر الشاعر السطر عددا من المرات بعد تغيير بعض أجزائه في كل مرة مع المحافظة على الصيغة النحوية للجزء المتغير ، مثل قول السياب:

١. الليل يُجهَضُ ، والسفائن مثقلات بالغزاة

٢. الليل يجهض فالصباح من الحرائق.. في ضحاه

٣. الليل يجهض فالحياة

٤. شيء ترجّحَ لا يموت ولا يعيش بلا حدود

٥. شيء تفتح جانباه على المقابر والمهود

٦. سيء يقول "هنا الحدود

٧. هذا لكل اللاجئين ، وكل هذا .. لليهود"[١]

فالشاعر يكون تشكلين إيقاعيين ، يتألف أولهما من تكرار التركيب (الليل يجهض و..) الذي يحل بالتشكل الثاني المؤلف من تكرار (شيء) متبوعة بفعل مضارع.

وقد لاحظنا أن هذا الأسلوب يستخدم لغرض واحد لا غير ، وهو إطالة لحظة شعورية معينة قدر المستطاع ، وهذا مثال آخر للسياب:

١. لكلٍّ تقلبٍ من موجها خفقٌ من القلب

٢. تدحرج: عرّيَ النهدان ، بأن الجيد والساق

٣. تدحرج لي على الجنب ،

٤. تدحرج ثم صك أضالعي وتثار أعراقُ[٢]

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣٦٩.

(٢) نفسه: ١/ ٢٦٣.

إذ يتضح تشبث الشاعر بهذه اللحظة وإطالة زمن تأملها.

وأكثر الشعراء العراقيين شغفا بهذه التقنية سعدي يوسف الذي يقول في إحدى قصائده:

١. ومن يمنحني بين ارتعاشاتِ الذرى غرفة

٢. ومن يغرز في ثلج الأسى الشرفة

٣. ومن يُرخي على عينيّ أهدابي

٤. ومن يلمس في أغنية بابي

٥. ومن أسأله زيتونة أو جبنة بيضاء[(١)]

فكون نظاما إيقاعيا من تكرار التركيب الاستفهامي (من + فعل مضارع). ومن قصائده الأخرى التي استخدم فيها هذا الأسلوب، وهي كثيرة، (قصيدة حب، و (الرسائل) و (العمل اليومي)[(٢)].

◈ ◈ ◈

---

(١) الأعمال الشعرية، سعدي يوسف: ص ٣٨٩.

(٢) نفسه: ص ٦٩، ١١٩، ١٩٢ على التوالي.

٥ـ معمار إيقاع الصورة الشعرية

٥ـ ١ـ يقول إليوت: "ثمة منطق للخيال ومنطق للأفكار أيضا ، إن من لا يتذوق الشعر ، دائما ، يصعب عليه التمييز بين النظام والفوضى في تركيب الصور الجمالية"[1]. وكيفما يكون فهمنا لمقولته هذه ، فإنه لا بد أن يشمل فكرته عن وجود نظام تتركب منه الصور الشعرية ، سواء أوافقناه أم لم نوافقه على وجود منطق صارم ، حكمه شبيه بالمنطق الذي يحكم الفكر. ويهدف هذا المبحث إلى دراسة دور هذا النظام في البنية الإيقاعية للقصيدة. فعلى الرغم من اعتراف الدراسات النظرية بوجود صلة وثيقة بين الإيقاع والصورة[2] ، فقد ظلت هذه الصلة غير محددة ، في الغالب ، في الدراسات التطبيقية.

إن أبرز ما يمكن ملاحظته من مشتركات البناء اللغوي والخيالي للقصيدة هو (الحركة) ، فكما أن اللغة تخلق حركة صوتية منضبطة فإن الصورة الشعرية تعرض حركة مستمدة من أية حاسة من الحواس ، تترك ، كما نرى ، أثرها في النظام الإيقاعي الكلي للقصيدة. لنقرأ هذه الأسطر:

١. ذكرتك يا لميعة والدجى ثلجٌ وأمطار ،

٢. ولندن مات فيها الليل مات تنفس النور ،

٣. رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وأنوار ،

---

(١) اسس النقد الادبي الحديث: ٢/ ١٨٣.

(٢) ينظر نظرية الادب: ص٢٣٩.

٤. وعيناها كينبوعين في غابٍ من الحورِ[1]

ما الذي يجعلها تبدو مختلفة عنٍ الأسطرِ الآتية ، على الرغم من وحدة التشكل الوزني ، وعلى الرغم من أن المقطعين لشاعر واحد؟

١. يميل عليَّ ، كيف اشاءُ ، أعصره كما أهوى

٢. ولا يقوى

٣. على رفضي ، على تهديم عرشٍ من لظى وارِ

٤. أتوج فوقه الآمال راعشة القوى شهوى[2].

ولا نجد تفسيرا لهذا الاختلاف سوى تباين الطريقة التي بزغت بموجبها الصورة فالشاعر يرسم في المقطع الأول صورة بصرية ، كما يفعل الرسام ، فيضع الخلفية المكونة من الثلج والأمطار وظلام الليل ، ثم يرسم (بورتريت) للفتاة شبيهة لميعة. ولكن الصورة ساكنة سكون (اللوحة).

اما المقطع الثاني فيصور حركة سريعة مثلتها الكلمات (يميل ، أعصر ، تهديم ، لظى ، وار ، اتوج ، راعشة) بفاعلية ملحوظة.

إن حركة الصورة ليست إلا إحدى مؤثراتها في إيقاع القصيدة ، فهناك الزمن الذي تفرضه ، وطريقة تراكمها ، وغير ذلك. وسندرس فيما يأتي بعض التقنيات التي استخدمت في الشعر العراقي الحديث لبناء أنظمة إيقاعية عمادها الصور الشعرية.



٥ـ ٢ـ ١ـ تتخذ الحركة التي تعرضها الصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث حسب الاحصاءات التي أجريناها على العينة المدروسة في هذا البحث[] ، ثلاثة أنماط رئيسية ، أولها (النمط الرتيب) ، وهو النمط

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢٦٩.

(٢) نفسه: ١/ ٢٦٤.

الذي يتشكل من تلاحق مجموعة من الصور الجزئية التي يعرض كل منها بوساطة جملة فعلية ، على أن تكون الأفعال الرئيسة كلها بصيغة زمنية واحدة ، كما في هذه الأسطر للسياب:

١. ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء

٢. بأفجع الرثاء:

٣. "هياي.. كونغاي.. كونغاي"

٤. فيفزع الصغار في الدروب

٥. وتخفق القلوب

٦. وتغلق الدور ببكين وشنغهاي

٧. من رجع كونغاي ، كونغاي[1]

فكل إضافة إلى الصورة يمثلها فعل مضارع يعبر عن حركة موازية لسابقتها في السرعة والشكل. وتظهر (دقات الناقوس) في (قلق المساء وفزع الصغار ، وخفق القلوب ، واغلاق الدور). كونت الأفعال (يقلق ، يفزع ، تخفق ، تغلق) بتكرارها نوع الحركة تشكلا إيقاعيا حله اختلاف الصيغة الفعلية في السطر اللاحق الذي جاء بصيغة (طلب).

لنبدأ صورة جديدة:

٨. فلتحرقي وطفلك الوليد

توفر هذه التقنية إمكانية فريدة ، إذ تعطي الشاعر القدرة على مواصلة عرض حركة صورته إلى أي مدى يشاء بتدفق منضبط ، ففي قصيدة (عن غريب)[2] يغري هذا النمط رشدي العامل في أن يكتب ما يقرب من ثلاثين سطرا لتشكيل صورة واحدة بدأها بالأسطر:

١. تظل رسائله بانتظاري

---

(١) نفسه: ١/ ٣٥٦.

(٢) للكلمات ابواب واشرعة: ص ١٢٠.

٢. مخبأة عن عيون الصغار

٣. تظل على المنضدة

٤. تسوح ، ومن شرفة موصدة

٥. وعبر الشقوق ، تغازلني في النهار

ومثل هذا فعل البياتي في (عندما لا تمطر السماء)[1] باستخدام استعمال الماضية:

١. عدت مع العصفور والشتاء والمطر

٢. كتبت ألف بيت شعر لك يا رفيقة السفر

٣. صليت للحب الذي ينبت في صحرائنا الزهر

٤. غنيت للنار التي توقد في الغابات ، في السحر

الا أن تدفق الصورة على هذا النحو قد يكون مدخلا مغريا يصعب الخروج منه ، فلا يمكن أن يواصل هذا التكرار إلى ما لا نهاية ، ولا بد من أن يقف عند حد ، وهنا تكمن الصعوبة التي سيواجهها الشاعر ، فالبياتي ، مثلا ، لا يستطيع أن يتخلص من (النمط الرتيب) في القصيدة التي اشرنا إليها إلا بأن يجمد الصورة هكذا:

٩. لكنني

١٠. ما زلت ، يا رفيقة السفر

١١. احلم وحدي

١٢. دون أن ينفجر السحاب

١٣. أو ينهمر المطر



(١) كلمات لا تموت: ص ١٠٥.

٥ـ ٢ـ ١ـ أما النمط الثاني من أنماط حركة الصورة فهو (النمط الدائري) ، وهو شبيه (بالنمط الرتيب) من جهة اعتمادهما على تكرار صيغة معينة في بناء الصورة بيد انه يختلف في انه ينتهي إلى حيث ابتدأ ، فتكون القصيدة دائرة مغلقة من الصور المتتالية ، ومن هذا النمط قصيدة السياب (جيكور شابت)[١] التي تبدأ بالأسطر الآتية:

١. ما نفضت الندى عن ذرى العشب فيها ،

٢. ما ثلمتُ الضباب الذي يحتويها ،

٣. جئتها والضحى يزرع الشمس في كل حقل وسطح

٤. مثل أعواد قمح

٥. مر قلبي إليها كطير إلى عشه في الغروب

وبعد عدد من التغييرات في فصل الحركة تنتهي القصيدة بالسطر:

ـ ما نفضت الندى عن ذرى العشب فيها ،

وهو ليس إلا تكرارا للسطر الأول ليعود بالقصيدة إلى نقطة البداية ويغلق (النمط الدائري) للحركة.

واستخدم هذه التقنية بلند الحيدري في (اريد ان)[٢] التي منها:

١. اريد أن أغور في شوارع مزدحمة

٢. حكاية أو غنوة أو ملحمة

٣. أمد أذني لكل ضحكة وتمتمة

٤. أريد أن افهم ما يبتل ملءَ دمعة مبتسمة

وهكذا تستمر القصيدة إلى أن تنتهيً بالأسطر:

٢٢. أريد أن

٢٣. أكون مثل الناس لي متهم ومدع ومحكمة

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢٠٥.

(٢) ديوان بلند الحيدري: ص٣٧٦.

٢٤. لي فجرهم
٢٥. لي ليلهم يبذر فيَّ أنجمه
٢٦. لي دربهم
٢٧. أمرٌ فيها قصة أو غنوة أو ملحمة

ليعود السطران (٢٦ ، ٢٧) بحركة صور القصيدة إلى حيث ابتدأت. ويبدأ رشدي العامل قصيدة (شجرة صيف)[١] بالتساؤل

١. متى ينث المطر
٢. جوعتنا يا سماء
٣. تركتنا في العراء
٤. نملأ أحواض السواقي بكاء

الا أن الشاعر لا يجد طريقة لانهاء قصيدته أفضل من إغلاقها بشكل (نمط دائري) بعد أن كان بناها من مجموعة من (الأنماط الرتيبة) ، فيأتي بالاستفهام الأول ولكن بصيغة أخرى:

٣٦. متى نرى ، حتى عروق الشجر
٣٧. تهمس للأثمار: جاء المطر



٥. ٢. ٣. والنمط الثالث هو (النمط الساكن) الذي يغلب أن يؤتى به للفصل بين تشكلين يُستخدم (النمط الرتيب) أساسا لبنائهما. إذ يلجأ الشاعر إلى بناء صورة ساكنة خالية من الحركة كما فعل البياتي في المقطع الرابع من (المخاض)[٢]:

١. شوارع المدينة

---

(١) للكلمات ابواب واشرعة: ص٨٩.
(٢) سيرة ذاتية لسارق النار: ص١١.

٢.   موحشة ، بعدك ، حتى الموت

واستخدمه السياب في (رسالة من مقبرة)[1]:

١.   النور من طينٍ هنا أو زجاج

٢.   قفلٌ على بابٍ سور

٣.   النور في قبري دجى دون نور.

٤.   النور في شباك داري زجاج ،

إذ يشكل الشاعر صورة ساكنة تتسع مساحتها افقيا مع كل جملة جديدة ، ومثل هذا ما كتبه حسب الشيخ جعفر في (الخطوط الأولى)[2]:

١.   طفولتي الشمس وطعم التمر والندى ،

٢.   واللبن الدري في اليقطين

٣.   ثوبي خيوط الريح والمطر

٤.   وفي جيوبي الخَنْدَقوق المرُّ والزهر

٥.   وتاج رأسي الطين

٦.   وفي جبيني تقطن البروق والرعود والنهر

ليست كل هذه المفردات إلا أجزاء ترصف إلى جانب بعضها لتكون صورة ساكنة تشبه لوحة جدارية.

۞ ۞ ۞

٥. ٣. تؤثر الطريقة التي تتشكل بها الصورة الشعرية في النظام الإيقاعي للقصيدة لأن الصورة لا تبزغ مرة واحدة بل تعرض في مراحل متعددة ، تشكل حركة خفية ترافق تكاملها. وقد استخدمت في الشعر العراقي الحديث ثلاث تقنيات لتشكيل الصورة هي: الموزائيك (الفسيفساء) ،

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣٩٠.

(٢) الأعمال الشعرية ، حسب الشيخ جعفر: ص ١٥٣.

والتتابع العمودي ، والشرائح السينمية.

۞ ۞ ۞

٥. ٣. ١. التقنية الأولى هي الموزائيك ، إذ تبنى الصورة برصف أجزائها واحداً جنب الآخر حتى تبزغ بشكل لوحة تامة الأجزاء ، ففي الأسطر الآتية للسياب:

١. هدير البحر يفتِلُ من دمائي ، من شراييني
٢. حبال سفينة بيضاء ينعس فوقها القمرُ
٣. ويرعش ظلَّها السحرُ
٤. ومن شباكيَ المفتوح تهمس بي وتاتيني
٥. سماءُ الصيف خلَّف طيفَها في صحوها المطرُ[1]

يلاحظ أن الشاعر يشكل صورة واحدة ، تضيف كل جملة بل كل كلمة جزءاً جديداً من اجزائها ، فهنا حبال سفينة ، والسفينة بيضاء ، وفوقها قمر ناعس يبدو ظل السفينة في الماء متراعشاً تحت نوره ، ثم توضع هذه الصورة في شباك الشاعر المفتوح وتوضع السماء خلفية لها. اما الفعلان (تهمس ، تأتي) فقد منحا الصورة حيويتها وحركتها ، وقد تم تشكيل هذه الصورة في خمسة مراحل هي:

١. حبال سفينة بيضاء
٢. ينعس فوقها القمر
٣. ويرعش ظلها السحر
٤. ومن شباكي المفتوح
٥. تهمس بي وتأتيني سماء الصيف...

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٢٣٣.

وقد كونت هذه المراحل حركة إيقاعية تعضد غيرها من الأنظمة التي يحويها المقطع بوصفه وحدة إيقاعية متكاملة تضاف إلى غيرها من الوحدات في القصيدة ويدلنا على تكاملها استخدام الشاعر نظام تقفية كامل للمقطع وهو الخماسي من نمط (أ ب ب أ ب) ، واستخدامه نظام (النمط الرتيب) في تحريك الصورة الذي تشكل من الافعال (ينعس ، يرعش ، تهمس ، تأتي) وحله الفعل الماضي (خلّف) ، زيادة على علامات الترقيم التي يوليها السياب كبير اهتمام ليرشد قارئه إلى نهاية كل حركة. وقد لجأ الشاعر في هذا المقطع إلى استخدام النقطة (.) للتدليل على نهاية تشكل الصورة.

وهذا مثال آخر من البياتي:

١. اللغة الصلعاء كانت تضع البيان والبديع

٢. فوق رأسها باروكةً

٣. وترتدي الجناس والطباق في أروقة الملوك[١]

والأفعال التي استخدمها الشاعر ، هنا لا تفصح عن حركة ، بل استخدمت بما يشبه الصفات. فالفعلان (تضع ، ترتدي) لا يعنيان سوى (واضعة ، مرتدية) اما (كانت) فقد اجتلبه الشاعر ليشعر قارئه بانه سيستقبل صورة اكتسبت صفة التمام في الماضي.

وعلى هذه التقنية شكلت نازك الصورة الآتية:

١. ثم ياتي الزمان

٢. وتدب الحرارة في الجسد الجامد

٣. جسد الرجل الحي في قبره البارد

٤. وهنالك تحت الدجى ميتان

٥. جامدانِ كلوح الجليد[٢]

---

(١) سيرة ذاتية لسارق النار: ص٧٣.

(٢) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٣٢٤.

٥. ٣. ٢. اما التقنية الثانية (التتابع العمودي) فهي الطريقة التي يشكل فيها الشاعر صورته من مجموعة من الصور الجزئية التي تتابع دون أن ترصف في بعضها. بل ترص الواحدة فوق الأخرى أو تحل الواحدة محل الأخرى ، كما في التشكيل الآتي للسياب:

١. نافورةٌ من ظلالٍ ، من أزاهير

٢. ومن عصافيرِ.

٣. جيكور ، جيكور ، يا حقلاً من النورِ

٤. يا جدولاً من فراشات نطاردها

٥. في الليل في عالم الأحلام والتمر

٦. ينشرن أجنحة أندى من المطرِ

٧. في أول الصيف. يا باب الأساطير

٨. يا باب ميلادنا الموصول بالرحم[1]

فالشاعر يرسم صورة جيكور من مجموعة الصور الجزئية المتلاحقة ، وهي (نافورة حقل من النور ، جدول من فراشات ، باب الاساطير). إلا أن هذه الصور لا يمكن أن تجمع في صورة مستوية واحدة. بل شكلت بطريقة عمودية بعضها فوق بعض. ورسم حسب الشيخ جعفر صورة للمرأة اعتمادا على هذه التقنية:

١. أنت أم القمر

٢. وجدته يجلس في سريري

٣. يغزل لي مصيري؟

٤. أنت أم الجنية المحلولة الشعر

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ١٨٦.

٥. ترقص في غمائم العبير؟
٦. أنت أم المطر
٧. أغرقني ، أثقلني
٨. بالورق الأخضر والثمر؟
٩. أنت أم السراب
١٠. أسكرتني ، حيرتني
١١. في غابة النجوم والتراب؟[1]

فهذه الحركات الأربع التي أشارت علامات الاستفهام إلى نهاياتها تركت اثرها في حركة إيقاع الأسطر. أن كلاً منها تضيف شيئا جديدا إلى صورة المرأة ، لكنها كسابقتها ، لا يمكن أن تجمع في صورة واحدة.



٥. ٣. ٣. والتقنية الثالثة هي ما سميناه (الشرائح السينمية) لأن الشاعر يقوم بتشكيل صورة يستقصي حركتها وتغيرها. وكل جملة جيدة تشبه شريحة من شرائح متتابعة في فلم سينمي. يقول السياب:

١. ناب الخنزير يشق يدي
٢. ويغوص لظاه إلى كبدي ،
٣. ودمي يتدفق ، ينساب:
٤. لم يغدُ شقائقَ أو قمحا
٥. لكن ملحا[2]

فيرسم صورة متحركة حركة سينمية متسلسلة ، لكن هذه الحركة

(١) الأعمال الشعرية ، حسب الشيخ جعفر: ص ١٣٢.
(٢) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٤١٠.

الانسيابية تولدت في الواقع ، من تتابع عدد من الشرائح تمثل كل منها في سطر من الأسطر. وعلى هذا النحو تسير (النخلة العاشقة)[1] للبياتي

١. عادت مع الريح الشمالية
٢. مع السنونو
٣. مع اغنية
٤. تصبغ في جناحيها الجليد
٥. تحلم ، تستعيد
٦. ذكرى غرامٍ ، مات في الربيع

فهي صورة متحركة رسم كل سطر من الأسطر (١ ، ٤ ، ٥ ، ٦) واحدة ن حركاتها المتوالية المنسابة.

(١) كلمات لا تموت: ص ٦٦.

الفصل الرابع

دراسات تطبيقية

- غريب على الخليج — بدر شاكر السياب
- حلم في أربع لقطات — بلند الحيدري
- صلاة الأشباح — نازك الملائكة
- قصائد عن الفراق والموت — عبد الوهاب البياتي

١ـ غريب على الخليج[1]

تستمد (غريب على الخليج) أهميتها بين قصائد الشاعر من ميزتين توفرت عليهما ، أولاهما أنها قصيدة غنائية منصبة على تصوير الانفعال الداخلي اعتمادا على تقنيات متطورة متقنة. والثانية ما أظهره الشاعر فيها من اهتمام باللغة العربية ، لأن (غريب على الخليج) ربما تكون هي و (أنشودة المطر)[2] من أكثر قصائد الشاعر كثافة وتركيزاً.

والموضوع العام الذي تعرضه القصيدة هو الشوق العارم إلى الوطن والتحرق من اجل العودة إليه ، يعانيهما غريب يائس تبدو عودته متعذرة بسبب فقره المدقع. ويصور الموضوع اعتمادا على وسائل فنية مركبة ، فالشاعر يعتمد أسلوب السرد القصصي إلا انه لا يعمد إلى الترتيب الزمني. فالزمن يختلط في القصيدة اختلاطا شديدا ، إذ يبدأ من لحظة حالية ، ويعود إلى الماضي ، ثم يرجع إلى حاضره الأليم ، ثم يحلم بمستقبل جميل وأخيرا يفيق من حلمه على حاضره الذي بدأ منه. ويمكن أن تقسم (غريب على الخليج) موضوعيا على ستة أقسام[3]:

الافتتاح (١ـ ٧)

التداعيات (٨ـ ٤١)

الحسرة (٤٢ـ ٥٧)

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣١٧.

(٢) نفسه: ١/ ٤٧٤.

(٣) تمثل الاعداد بين الاقواس فيما ياتي تسلسل أسطر القسم.

النشيج (٥٨- ٧٦)
الحلم (٧٧- ٩٣)
اليقظة (٩٤- ٩٩)

ولعل التقنيات الإيقاعية تمثل أهم الأدوات التي لجأ إليها الشاعر في بنائه. فالقصيدة تتضمن حشدا كبيرا من الحركات الإيقاعية التي تتحكم بسرعتها وطابعها النفسي والعاطفي.



١- ٢- هناك عدد من الملاحظات حول التشكل الوزني الذي جاءت عليه القصيدة وهو (الكامل) ، لا بد من عرضها قبل الشروع بتشريحها.

يتكون هذا التشكل من تكرار تتابع مركب (تفعيلة) مؤلف من التتابعين البسيطين (ب ، + + ـ) و (ج ، + + + ـ) على أن يبدأ التشكل بالتتابع (ب) ، و (الكامل) و (الوافر) هما التشكلان الوحيدان اللذان يخلوان ، بصيغتيهما القياسيتين ، من التتابع (أ ـ ، + ـ) ، وعلى الرغم من تشابههما في الأجزاء فإن هناك فرقا كبيرا بينهما ويوضح المخطط الآتي بناء كل من التشكيلين:

(١)   (٢)

+ + ـ + + + ـ + + ـ + + + ـ + + ـ ... ـ ـ ....

الكامل   الوافر

فـ (الوافر) يبدأ من النقطة (١) ، ويبدأ (الكامل) من النقطة (٢) ، ويتضح الفرق بين حركية كل منهما إذا مثلناهما تمثيلا صوتيا:

(الوافر) = دَ دَ نْ د د د ن د د ن د د د ن د د ن د د د ن

(الكامل) = د د د ن د د ن د د د ن د د ن د د د ن د د ن

ما الذي يجعل (الوافر) يبدو أسرع حركة من (الكامل) ، على الرغم من تشابه وحدات بنائهما؟ إن العلة تكمن في الفرق الوحيد بين

التشكلين وهو الوحدة التي تكون بداية التشكل ، فحين يبدأ (الوافر) بالتتابع (ب) فإن المتلقي يتوقع تكراره مرة أخرى ، وَيَعِدُ هذا التوقع بأن القصيدة ستأتي على التشكل (ب ب ب ب ...) الذي يمثل باصطلاحات الخليل بالتفعيلة (مفاعلن) ، وحين يبدأ (الكامل) بالتتابع (ج) فإنه يَعِدُ بمجيء القصيدة على التشكل (ج ج ج ج ...) الذي يعني (فَعَلَن فَعَلن...) ، ومن هنا يبدو (الكامل) إبطا من (الوافر). ويجد هذا التعليل نجاحا حين يطبق على حالات أخرى مماثلة كالتشكلين (المتدارك = أ ب ، أ ب ، أ ب..) و (المتقارب = ب أ ب أ ب أ ...) ، إذ يبدو الأول أسرع من الثاني على الرغم من تشابههما في وحدات البناء. ويمتاز (الكامل) بإمكانية الإمعان في إيقاف حركته والإشعار بتباطئه ، وذلك بزيادة التتابع (أ) في نهايته[١] ، كما في قول السياب:

حلم ودورة أسطوانة

-+-++-+++-++-+++

أو زيادة صوت ساكن فقط[٢] ، كما في:

وعلى الرمال على الخليج

←

X-++-+++++-+++[٣]

وهناك ميزة أخرى (للكامل) هي إمكانية دخول الزحاف (ج ← أأ) عليه[٤] ، كما في.

من كل حاف نصف عاري

---

(١) تسمى هذه الزيادة ، التي تحول (متفاعلن) الى (متفاعلاتن) ، في العروض الخليلي بعلة (الترفيل). ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص٦١.

(٢) تسمى هذه الزيادة ، التي تحول (متفاعلن) الى (متفاعلاتن) ، في العروض الخليلي بعلة (التذييل). ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص٦٢.

(٣) العلامة (X) تعني زيادة ساكن في نهاية التشكل.

(٤) ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص٦٤.

أأ ب أأ ب أ

اذ يلاحظ استبدال التتابع (ج) بالتركيب (أأ). وقد جعلت هذه الميزات (الكامل) مناسبا للسرد القصصي ، لما له من قدرة على الايهام بالبطء والطول ، ولما فيه من تنويع.

۞ ۞ ۞

١ـ ٣ـ القسم الأول (الافتتاح) ، الذي يتألف من الأسطر (١ـ ٧) ، يمن أن يوصف بانه دخل نفسي إلى عالم القصيدة:

الريح تلهث بالهجيرة ، كالجثام ، على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار
من كل حافٍ نصف عاري
وعلى الرمال ، على الخليج
جلس الغريب ، يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يُصعّدُ من نشيج

فالمقطع ، بدءا ، وصف دقيق لمسرح مكاني ، يرويه صوت مجهول ، ليس صوت (الغريب) بطل القصيدة على كل حال. ويبدو هذا الوصف للوهلة الأولى حياديا غرضه رسم المشهد لا غير ، إلا أن الملاحظ أن هذا المسرح سيهمل فيما بعد ، ولا تجري عليه الأحداث المذكورة في القصيدة ، مما يدعو إلى البحث عن أغراض فنية أخرى غير الوصف الحيادي.

ولقد نظر النقاد الذين درسوا (غريب على الخليج) إلى هذا القسم على انه امتداد لمرحلة فنية سابقة في عمر الشاعر ، وشبهوه بمقدمة (المومس العمياء)[1].

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب: ١/ ٣١٧.

فالدكتور إحسان عباس يرجح أسبقية القصيدة على (أنشودة المطر) ، "لأنها لا تزال تحمل طبيعة المقدمة التي افتتحت بها (المومس العمياء)."[1] وذهب إيليا الحاوي إلى هذا أيضا[2].

لكننا نرى أن لهذا القسم أهمية بالغة للقصيدة ، وانه كتب بلغة مكثفة تقدم عرضا مختصرا لكل الثيم اللاحقة ، مما يهيء مستويا نفسيا مناسبا لاستقبالها.

يقوم (الافتتاح) على موازنة ناجحة بين طرفي مزدوجة تحاصر صوت (الغريب) ، هما الواقع الخارجي الموضوعي ، والواقع الداخلي النفسي ، فأما الأول فيمثله الصوت الخارجي الذي جاء المقطع على لسانه ، وهو يحاول أن يكون محايدا أمينا في رسم ما يحيط (الغريب). وأما الثاني فتمثله الاستعارات والتشبيهات التي تسلك إلى لغة الوصف.

وقد اعتمد صوت الراوي على الأنظمة الإيقاعية التي سخرها لإظهار حياديته فجاءت أنظمة رتيبة منضبطة كما تبين الملاحظات الآتية:

- يتكون المقطع من (٢٤) تتابعا مركبا (تفعيلة) من تتابعات (الكامل) ، جاء (١٩) منها على الصيغة القياسية (ج ب) ولم يدخل الزحاف إلا (٥) منها فقط[3]. ويعني هذا سير التشكل الوزني على نمط رتيب منضبط.

جاءت أطوال الأسطر بشكل منظم ، فليس في المقطع سطر واحد لا يجد مساويا له في الطول ، وقد تضمنت الأسطر الآتية من التتابعات المركبة

---

(١) بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره ، د. احسان عباس: دار الثقافة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٨ ، ص٢٠٦.

(٢) بدر شاكر السياب ، إيليا الحاوي: دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠.

(٣) لا نعد الترفيل او التذييل علة تغير شكل التفعيلة ، بل نعده زيادة على التشكل الوزني كله ، ولذا تختلف النتائج المبينة ، هنا ، عن النتائج التي توصل إليها د. محسن اطيمش بسبب نظرته التقليدية الى العلة ، ينظر دير الملاك: ص٣٠٩.

على التوالي (٤ ، ٤ ، ٤ ، ٢ ، ٢ ، ٤ ، ٤).

نظمت قوافي القسم بشكل ثنائيات ، على أن كل ثنائي يمثل وحدة معنوية تامة ، مما يؤدي إلى أن تشخص وحدة البيت التقليدي ورتابته في الذهن. وقد استخدمت في السطر (٧) قافية مشابهة للثنائي الثالث الممثل بالسطرين (٥ ، ٦) لتستغل في ربط هذا القسم بالتالي بتكوين ثنائي رابع مع السطر(٨) ، وهو السطر الأول من (التداعيات).

شكل الشاعر نظاما إيقاعيا معقدا من الحرفين (ج ، ح) ، إذ استخدم كل منهما (٨) مرات حسب التشكل (ح ج ج ح ح ج ج ج ح ح ج ج ح ح ج ج).

استخدمت في المقطع (٨) أفعال ، ستة منها مضارعة واثنان ماضيان ، لكن الحركة التي يعرضها الفعلان (زحم ، جلس) ليست إلا تقريرا لوضع حاصل ، إذ أن هاتين الحركتين لا توجدان في الصورة إلا بصيغتيهما النهائيتين ، مما يحمل على عد الأفعال المضارعة الستة نظاما واحدا من (تكرار الصيغة) المنضبط.

تبنى الصورة بشكل هادئ طبيعي حسب تقنية (الموزائيك) ، فإن كل عناصرها تجتمع فى مستوٍ واحد.

وقد أدت هذه الأنظمة ، مجتمعة ، إلى خلق إيحاء بالانضباط والهدوء. إلا أن واقع الشاعر النفسي المنفعل يجد له منفذا إلى (الافتتاح) من خلال التشبيهات والاستعارات التي استخدمت فيه ، فقد تمثل ذلك الواقع المؤلم بالألفاظ (تلهث ، الجثام ، الأصيل ، الرمال ، الغريب) ، وحلمه بالعودة تمثل بالكلمات (القلوع ، تطوى ، تنشر ، الرحيل ، أعمدة الضياء) ، وتمثلَ فقرُهُ بالكلمات (مكتدحون ، حاف ، نصف عاري) ، أما يقظته على حاضره المؤلم فمثلتها الكلمات (يهد ، نشيج).

ولا بد من التنبه إلى مقابلة خفية احتواها المقطع ، ليس بين (الخليج) و

(الغريب) كما تصور إيليا الحاوي[1] ، بل بين البحارة و(الغريب) ، وهما طرفا المقابلة التي تعقدها (الواو) التي يبدأ بها السطر (٥). أن تعبير (من كل) يدل على الانتخاب والاختيار ، والمقابلة هي:

الناس من كل حاف نصف عاري يرحلون ≠ الغريب لا يستطيع الرحيل

انه فقير ، لكنه ليس أفقر من هؤلاء الحفاة العراة.

وقد أدت هذه الخدعة الفنية إلى إنتاج بناء طريف يوحي بأجواء متضادة ، تشبه تلك الأجواء التي توحي بها خدعة (دافنشي) في وجه (الموناليزا) الضاحك الباكي.

◈ ◈ ◈

١. ٤. يتضمن القسم الثاني (التداعيات) . كما نرى . كل الثيم الرئيسة في القصيدة ، فهو النواة التي تتجمع حولها بقية الأجزاء بما يمكن من وضع مخطط لشخصية (الغريب) اعتمادا على (تداعياته). ويبدأ القسم بالأسطر:

"أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق ،
كالمد يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي: عراق ،
والموج يعول بي: عراق ، عراق ، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت ابعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق
بالأمس حين مررت بالمقهى ، سمعتك يا عراق...

وليس ما يربط هذه الأسطر بما سبقها سوى القافية (الضجيج) المؤجلة

(١) ينظر بدر شاكر السياب. ٣/ ٨.

من القسم الأول فقد اختفى صوت (الراوي) المحايد فجأة ليتسلم (الغريب) زمام القول في حوار داخلي (مونولوج) ، لن ينتهي إلا عند نهاية القصيدة ، واختفى مشهد البحر والسفن والأشرعة والبحارة بالمعنى الذي صوره القسم الأول اختفاء تاما ولن يعود (الغريب) إلى ذكره إلا عندما يفيق من حلمه اللذيذ الطويل.

يدخل (الغريب) ، في هذه الأسطر الثمانية ، إلى ذاته أو (قرارة نفسه) حتى يختفي كل العالم المحيط به ، أو ـ على الأصح ـ حتى يتمكن من رؤية العالم كله في داخلها ، فالريح والموج والبحر وطبيعة أخرى تستقر هناك لِتُصوِّر عالما غريبا قاسيا في أعماقه. ولقد كان استخدامه (الصراخ والعويلَ) يوهمنا بتعاطف الطبيعة معه لو لا انه ألحق بكل منها الجار والمجرور (بي) ليعطيهما معنى القسوة والعنف.

وتقدم هذه الأسطر من (التداعيات) مثالا أنموذجيا على التكرار الإيحائي ، ويبدو أن الشاعر كان قد قصد إلى هذه التقنية قصدا ، فصوت (الغريب) يؤكد في السطر (٩) انه كان يكرر كلمة (عراق) في نفسه ، ويلاحظ ، كذلك ، أن كل كلمة في الأسطر المتقدمة إنما وضعت في مكانها لتهيىء تركيبا مناسبا لتكرار هذه اللفظة ، وهكذا تكررت سبع مرات حتى بلغت هدفها في المرة الأخيرة التي نقلت إلى حالة نفسية أخرى فتحت فيها له أبواب كانت مغلقة ، ولا بد من ملاحظة التقنية التي استخدمها الشاعر في السطر (١٥) الذي انتهى بلفظة (عراق) ، السطر (١٦):

وكنت دورة اسطوانة

فقد اتبعت (عراق) في السطر (١٥) بثلاث نقاط لترشد القارئ إلى تغير نوعي سيجري عندها ، فلا تدل هذه النقاط على توقف يستغرق أي فترة من الزمن فالعالم الذي ستنفتح أبوابه يظهر فور النطق باللفظة السحرية ، ولذا لجأ الشاعر إلى تدوير السطر (١٥) إلى السطر (١٦) ، فألغى بذلك التوقف الزمني الذي لا يريده.

هي دورة الأفلاك من عمري ، تكور لي زمانه
في لحظتين من الزمان وان تكن فقدت مكانه

هذا العالم الجديد يشكل مصدرا للإمتاع واللذة الممتزجتين بالألم ، و (الغريب) لا يريد لأبوابه أن توصد مرة أخرى ، ولهذا اخترع فكرة (الدائرة) ليشبه عالمه بها ، فالدائرة تبدأ ولا تنتهي لأن نهايتها تضيع عن التقائها ببدايتها مرة أخرى. وستترك هذه الفكرة المتمثلة بالاسطوانة والأفلاك التي تكورت أثرا في التشكيل الإيقاعي لهذا القسم. فالدائرة تبدا من السطر (١٦). انها لحظة من لحظات التنويم الذاتي التي تنتج الصور المتداعية الآتية:

هي وجه أمي في الظلام
وصوتها ، يتزلقان مع الرؤى حتى أنام ،
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب
من الدروب ،
وهي المفلية العجوز وما توشوش عن (حزام)
وكيف شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة
فاحتازها.. إلا جديلة
زهراء أنت.. أتذكرين
تنورنا الوهاج تزحمه اكف المصطلين؟
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين؟
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
ايد تطاع بما تشاء ، لأنها أيدي رجال .
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال
فتذكرين؟ أتذكرين؟

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء.

ويلاحظ أن هذه الأسطر مجموعة من الصور التي تستخدم نظام التقفية دليلا موضوعيا لتمايزها ، فكل صورة من هذه الصور المتتابعة استخدمت قافية موحدة لا تتغير إلا عند الانتقال إلى الصورة التالية. إلا أن بالإمكان ردها جميعا إلى مصدر واحد هو منزل الطفولة الذي تبلغ سماته "حدا من البساطة والتجذر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها"[١].

وعند دراسة حالة التشكل الوزني في هذا القسم يتبين أن هناك حقيقتين تركتا أثرهما فيه ، الأولى كون هذه الصور تتمتع بوجود زماني ، ولكن ليس لها حقيقة مكانية ترافق وجودهما في الزمان ، فهي تتداعى في لحظة سريعة من عمر (الغريب) الهارب من واقعه إلى (قرارة نفسه). والثانية تشبث (الغريب) بهذه الصور ومحاولته إطالة عمرها ، وتمثلها كأنها وجود واقعي. فأما الحقيقة الأولى فقد ظهرت في كثرة الزحاف (ج أأ) ، فالقسم يتألف من (١٠٨) تتابعات مركبة (تفعيلات) جاء (٦٢) منها من تتابعات (الكامل) القياسية (ج ب) ، أما الأربعون والستة تتابعات الباقية فقد دخلها الزحاف لتتحول إلى (أأ ب. مستفعلن)[٢] ، ولما كان هذا الزحاف يؤدي إلى زيادة الوقفات (السواكن) وبالتالي زيادة عدد التتابعات المكونة للشكل الوزني ، فإن كثرته تعني إعطاء انطباع بالإسراع ، لان الأربعين والستة تتابعات المركبة مؤلفة من عدد من التتابعات البسيطة اكبر مما لو جاءت على الصيغة القياسية إذ ان:

٤٦× (أأ ب) = ٤٦× ٣= ١٥٨

---

(١) جماليات المكان ، جاستون باشلار: ترجمة غالب هلسا ، كتاب الاقلام(٢) ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ ، ص٥٠.

(٢) تنظر الحاشية (١١) من هذا الفصل.

بينما ٤٦× (ج ب) = ٤٦ × ٢= ٩٢

وحين يستغرق (١٥٨) تتابعا بسيطا الزمن نفسه الذي كان يستغرقه (٩٢) تتابعا بسيطا حسب الصيغة القياسية يحدث هذا الإيهام بزيادة سرعة التشكل الوزني لتتماشى مع سرعة تلاحق الصور المتداعية.

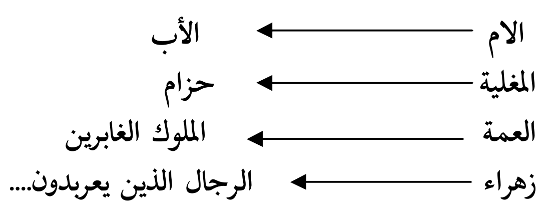
أما تشبث (الغريب) بتداعياته فقد اثر في التشكل الوزني بالإكثار من التدوير فالأسطر سريعة لكنه يمسك بها ويلوي أعناقها فتدوّر إلى الأسطر التالية ، وقد حدثت خمس حالات تدوير في هذا القسم بين الأسطر (١٥ـ ١٦ ، ١٩ـ ٢٠ ، ٢٢ـ ٢٣ ، ٢٤ـ ٢٥ ، ٣٥ـ ٣٦).

ويلعب تلاحق الصور دورا مهما في حركية إيقاع هذا القسم من القصيدة ، فقد صيغت (التداعيات) بشكل تتابع عمودي ، لأنها مجموعة من الصور المتلاحقة بسرعة من غير أن تشكل صورة مركبة مستوية واحدة. إن كلا منها تحل محل سابقتها مع الحرص على أن لا توجد فروق كبيرة بين مجموع أطوال أسطرها. بيد أن هناك حركة إيقاعية فريدة ينتظمها خيط (التداعيات) ، وهي حركة ذات دلالة نفسية ترشدنا إلى تصور شخصية (الغريب).

يتبين ، عند دراسة الصور المتتابعة ، أنها تعرض ثيمتين متناوبتين دون غيرهما وهما: (الوهن/ المرأة) ، و (الجبروت/ الرجل). ويمكن تصور الحركة بهذا المخطط:

وجه أمي وصوتها	+
النخيل المدلهم	-
المفلية العجوز	+
حزام الذي شق القبر	-
زهراء والتنور	+
الملوك الغابرين	-
النساء السجينات	+

والحركة المشار إليها تنتج عن التناوب بين الثيمتين الموجبة والسالبة الذي حرص (الغريب) على التزامه. أما اختيارنا علامة الإيجاب للمرأة فللتدليل على تعاطفه معها ، أو ـ على وجه الدقة ـ توحده معها في عدائه لصُور الرجل الجبار حدّ أن يجعل نفسه شريكا لها في سجنها ، كما يتضح في الأسطر (٣٠ـ ٣٦) ، ويلاحظ كذلك استخدامه كلمة (الحزين) في معرض وصف سعادة يقرها في السطر (٣٦). إن عداء (الغريب) للرجل الجبار يشكل احد أركان شخصيته المركبة المعقدة ، انه عداء الحاسد ، لأن صورة (الرجل الجبار) هي المثل الأعلى الذي يتمنى (الغريب) أن يكونه على الرغم من تعبيره عن كرهه إياه. وتمثل هذه الأسطر تطبيقا جليا لعقدة اوديب ، و (الغريب) دون وعي منه لا يتذكر إلا المرأة التي تذكره برجل قوي:



ثم إن بإمكاننا ملاحظة اختياره العمة مصدرا للقصص ، العمة أخت (الأب) وكان يمكن أن يستعاض عنها بـ (خالتي) أو (جدتي) دون اختلال التشكل الوزني ، مما يدل على قيام صورة الأب في ذهنه.

وهكذا يبدو (الغريب) كأنه يلقي بنفسه إلى الحضن متوسلا بإظهاره العداء لـ (الرجل الجبار). أما الأسطر المتبقية من هذا القسم فهي نهاية الدائرة التي تتصل ببدايتها:

حشد من الحيوان والأزمان ، كنا عنفوانه
كنا مداريه اللذين ينال بينهما كيانه
أفليس ذاك سوى هباء؟

حلم ودورة اسطوانة؟
إن كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء؟

فاستخدام (الغريب) صورة الاسطوانة مرة أخرى حسب تقنية (النمط الدائري) في تشكيل الصورة، تعضدها كلمة (مداريه) لتوفر إمكانية العودة ثانية إلى السطر (١٧) واسترجاع (التداعيات) من جديد.

۞ ۞ ۞

١ـ ٥ـ يخرج (الغريب) من (التداعيات) بزفرة حارة يعبر عنها القسم الثالث من القصيدة الذي سميناه (الحسرة):

أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه
يا أنتما، مصباح روحي أنتما ـ واتى المساء
والليل أطبق، فلتشعا في دجاه فلا أتيه.
لو جئت في البلد الغريب اليّ ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يدي .. هو اللقاء
شوق يخض دمي إليه.. كأن كل دمي اشتهاء،
جوع إليه.. كجوع كل دم الغريق إلى الهواء
شوق الجنين إذا اشرأب من الظلام إلى الولادة
اني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون
أ يخون إنسان بلاده؟
إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟
الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام
حتى الظلام ـ هناك أجمل، فهو يحتضن العراق
وا حسرتاه، متى أنام
فأحس أن على الوسادة

من ليلك الصيفي طلاً فيه عطرك يا عراق؟

وسرعان ما نشعر باختلاف هذه الأسطر عن سابقتها ، فهي اقرب إلى التقريرية المباشرة منها إلى اللغة الشعرية المكثفة.إلا أنها ، مع هذا ذات قدرة إيحائية لا تخفى ، إذ تحملنا على المشاركة بهذا الحزن الذي لم تشر إليه كلماتها أكثر مما صورته حركة إيقاعها. ونحسب أن إعادة كتابة المعاني المعروضة ، هنا ، بأسلوب نثري ستكشف عن هذا. وإذا صدقت القاعدة التي وضعتها روز غريب حين قالت: "كل تعبير غنائي عاطفي هو بالضرورة تعبير إيقاعي شعرا كان أم نثرا"[1]. فإن هناك انفعالا شديدا تعبر عنه هذه الأسطر بما فيها من انضباط إيقاعي ، فأطوالها متساوية تقريبا لأنها جميعا رباعية الأجزاء عدا الأسطر (٥١ ، ٥٥ ، ٥٦) فهي ثنائية ، وقد يعني اختيار هذا التساوي محاولة الشاعر أن يتمسك بنوع معين من الشعور دون غيره. والحركة الإيقاعية التي تعمل أكثر من غيرها في هذا القسم هي الحركة التي يولدها نظام التقفية.

يميل نظام التقفية في (الحسرة) إلى النمط التقليدي الموحد أكثر من ميله إلى الأنماط التي عرفت في الشعر الحديث ، فالشاعر يتبع النظام (أ ب أ ب ب ب ج د ج د هـ و هـ ج هـ) أي انه يوزع ست قوافي على ستة عشر سطرا ، وعندما يدرس تركيب هذه القوافي يلاحظ احتواءها جميعا صوت مد ، واحتواء اغلبها (١٢ منها) صوت المد (أ) الذي يرتبط بالتحسر.

وقد ركز الشاعر على القافية المكونة من الصوتين (آ ء) ، إذ وردت في الكلمات (المساء ، اللقاء ، اشتهاء ، الهواء) ، ذلك أن هذا التركيب يتمتع بسمة الامتداد والطول الفائق ، فضلا عن إمكانيته الإيحائية. ويلاحظ تكرار كلمة (اللقاء) في قافيتي السطرين (٤٥ ، ٤٦) الذي كان سيعد إيطاء فيما لو ورد في قصيدة تقليدية ، إلا انه يبدو هنا سلسا مقبولا لأسباب

---

(١) تمهيد في النقد الحديث ، روز غريب: دار المكشوف ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧١ ، ص ١٨٥.

ثلاثة ، يتعلق أولها بطبيعة القافية في الشعر الحديث ، فالإيطاء لم يعد عيبا من عيوب القافية عندما فقدت القافية الموحدة سلطتها. و (الغريب) يستخدم هذه الكلمة استخدامين مختلفين ، فهو يرفض (اللقاء) الأول الناقص ويتمنى الثاني. واتخذ رفضه شكلا عمليا على المستوى الفني ، لأنه حين يأتي بالقافية ، مرة أخرى ، في السطر التالي مباشرة فكأنه يرفض الأولى أو يتجاهلها. ثم أن تكرار (اللقاء) قد يكون ناتجا عن تشبث (الغريب) بهذه اللفظة الغالية ، الأمنية الحلم ، التي تبدو بعيدة المنال فهو يمتلكها بأن يرددها لنفسه.

بقي أن نشير إلى الترابط بين السطر (٥١) والسطر (٥٦) فما الذي يدفع (الغريب) إلى استخدام القافية نفسها فيهما؟ لقد حقق هذا خاتمة حازمة لهذا القسم تخلّصه من الشعور بالذنب إذ تبرئه من الخيانة ، فإن مجرد رائحة يشمها من وسادة في داره تستأهل أن تكون أغلى أمنية عنده "فكيف يمكن أن يخون؟".



١. ٦. يفضي اتجاه الخطاب نحو (العراق) في القسم السابق إلى القسم الرابع (النشيج) الذي نرى أن (الغريب) لم "يهد أعمدة الضياء" إلا عنده ، إذ يعبر عن اعنف حالات الانفعال التي تنتابه:

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة
غنيت تربتك الحبيبة ،
وحملتها فانا المسيح يجر في المنفى صليبه
فسمعت وقع خطى الجياع تسير تدمى من عثار
فتذر في عيني منك ومن مناسمها ، غبار.
ما زلت اضرب مترب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبية ،
متخافق الاطمار ، ابسط بالسؤال يدا ندية
صفراء من ذل وحمى ، ذل شحاذ غريب
بين العيون الأجنبية ،
بين احتقار ، وانتهار ، وازورار ، أو "خطية" ،
والموت أهون من "خطية" ،
من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية
قطرات ماء.. معدنية
فلتنطقي ، يا أنت ، يا قطرات ، يا دم ، يا.. نقود ،
يا ريح ، يا إبراً تخيط لي الشراع ، متى أعود؟
إلى العراق؟ متى أعود؟
يا لمعة الأمواج رنحهن مجداف يرود
بي الخليج ، ويا كواكبه الكبيرة .. يا نقود

إن الثيمة الأساسية التي تعرضها هذه الأسطر وصول (الغريب) إلى حالة من الانسحاق والانهيار والاضطراب ، ثمة إحساس مرير باللاجدوى واللاقيمة. وتؤدي به هذه الحالة إلى أن يجهش بالبكاء الحار ، وقد صور انهياره واضطرابه النفسي تصويرا انعكس على التشكيل الإيقاعي ، إذ تضمن (النشيج) ، عددا من الأنظمة المتداخلة بطريقة تخدم هذا الغرض.

فأطوال الأسطر ، مقيسة بعدد التتابعات المركبة في كل منها ، وردت على الشكل: (٤ ، ٢ ، ٤ ، ٤ ، ٤ ، ٤ ، ٢ ، ٤ ، ٤ ، ٢ ، ٤ ، ٢ ، ٤ ، ٢ ، ٤ ، ٤ ، ٢) ، وانعدام النظام في هذا الشكل يصور حالة الاضطراب ، خاصة إذا لاحظنا أن لكل سطر تميزا واضحا ينتج عن استخدام (الترفيل) أو (التذييل) الذي يمنع قراءة سطرين متتاليين دفعة واحدة.

وجاءت القوافي بنسق يصور تصاعد الشعور بالانسحاق ، فبدأت بمجموعة صوتية هادئة مكونة من صوت المد (ي) وصوت (ب) مفتوح ،

وبعد تكرارها ثلاث مرات استبدلت بمجموعة أكثر قوة وأكثر اقترابا من حالة الانهيار ، وهي مجموعة (أ ر) بما فيها من اهتزاز وتذبذب. وبعد ذلك يبدأ (الغريب) نظاما يعتمد على التناوب بين مجموعة (يّة) المد (و) ، وقد كان لهذين التركيبين اثر فعال ، ذلك أن مجموعة (ية) ، في الكلمات التي وردت فيها ، إنما هي محاولة لمحاكاة البكاء ، وصوت (و) بامتداده الزائد في القافية يشيع جو الحزن والكآبة. وقد وصل هذا النظام اقصى حد لتصاعده في القافية الأخيرة (نقود) وقد ساعدت علامة الترقيم (..) التي قبلها وعلامة الترقيم (!) التي بعدها على تصور (الغريب) وهو ينشج باكيا وينطق كلمة (نقود) ويطيل صوت (و) بعد فترة صمت ، ثم يسقط منهارا واضعا راسه بين ركبتيه.

ويجد نشيج (الغريب) صورة أخرى له في التركيز على صوتين انفجاريين هما (ب ، د) وعلى صوت (ر) ذو الاهتزاز والتردد. فالسطر (٦٣) مثلا يقوم على تكرار مجموعة (رب) ، والسطر (٦٨) يقوم على تكرار مجموعة (آر).

يبدأ السطر (٧٢) بتركيب الأمر (فلتنطقي) ، ونرى أن هذا التركيب لم يستخدم بمعناه الحرفي ، فـ (الغريب) لا يستنطق النقود بل يشتمها ويعيرها بالصمت وعدم القدرة على الكلام ، وعلى الرغم من استبدادها في حرمانه العودة. وهو يكون نظاما إيقاعيا يعتمد على تكرار حرف النداء (يا) تسع مرات ، وتُشم من نداءات (الغريب) رائحة الشتيمة ، فهو يُشبه في هذا القسم من القصيدة ، طفلا خرج مهزوما مقهورا من نزاع مع أقرانه ، فوضع ذراعه على عينيه في مواجهة الجدار باكيا يكرر (يا.. يا.. يا.. متى اعود)؟.



١ـ ٧ـ هل هناك فسحة من أمل؟ يرفع (الغريب) رأسه ، ويغرق في (حلم) لم يعد يملك غيره:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض ، بلا بحار
ما زلت احسب يا نقود ، أعدكن واستزيد ،
ما زلت انقص ، يا نقود ، بكن من مدد اغترابي ،
ما زلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناك فحدثيني يا نقود
متى أعود ،؟ متى اعود؟
أتراه يأزف؟ قبل موتي ، ذلك اليوم السعيد؟
سأفيق في ذاك الصباح ، وفي السماء من السحاب
كسر ، وفي النسمات برد مشبع بعطور آب ،
وأزيح بالثؤباء بقيا من نعاسي كالحجاب
من الحرير ، يشف عمالا يبين وما يبين
عما نسيت ، وكدت لا انسى وشك في يقين.
ويضيء لي ـ وأنا أمُدُّ يدي لألبس من ثيابي ـ
ما كنت ابحث عنه في عتمات نفسي من جواب
لِمَ يملأ الفرح الخفي شعاب نفسي كالضباب
اليوم ـ واندفق السرور عليّ يفجأني ـ أعود

يتكون (حلم الغريب) بهدوء وانتظام ، فأول ما يلاحظ في هذه الأسطر تساوي أطوالها فيما عدا السطر (٨٣) الذي يتكون من تتابعين مركبين ، وهذه أول العلامات الخادعة التي وضعها (الغريب) لعالم مثالي منظم يحلم به. أما العلامات الأخرى فيمكن تلخيصها بالملاحظات الآتية:

استخدام أسلوب (القافية السائدة) ممثلا في المجموعة الصوتية (اَبي) التي وردت قافية لثماني أسطر من مجموع سبعة عشر سطرا ، ولأنها استخدمت في أماكن متفرقة ، فقد شكلت قرارا صوتيا يبشر بالاستقرار.

الإكثار من صوت المد (ي) الذي ادى إلى إشاعة شيء من الضوء والسرور في صورة الحلم ، كما أن (الغريب) استخدم ياء المتكلم اثنتي عشرة مرة ، ولهذه الياء ، فضلا عما ذكر ، اثر آخر ، فكأن (الغريب) يشعر بأن هذا العالم المتخيل ملكا له ، لأن ياء المتكلم تدل على الامتلاك.

استخدم تقنية (التكرار الجزئي للتركيب) في الأسطر (٧٩ـ٨٠) بالصيغة (ما زلت + فعل مضارع) ، ولأن هذه التقنية تدل على الثبات مع وجود المتغيرات فإننا نرى أن هذا التشكل إنما وضع في مواجهة حالة الانسحاق التي يعانيها بطل القصيدة ويزيد السطر (٨٢) الذي يحل التشكل من قوة هذا الراي ، فكأن (الغريب) يقول: " ما زلت.. في الضفة الأخرى."

إن كل الحركات التي يصورها (الحلم) وضعت بصيغة الحال ، وعلى هذا جاءت كل الأفعال الرئيسة بصيغة المضارع لتشكل حركة إيقاعية منضبطة.

يرتسم عالم (الحلم) ابتداء من السطر (٨٤) وقد صور على وفق تقنية (الشرائح السينمية) ، إذ جاء بشكل صورة متحركة ، فقد رسم الشاعر في الأسطر (٨٥ـ ٨٦) خلفية الصورة ، ثم توالت حركات (الغريب).

أدت هذه الأنظمة المنضبطة إلى إظهار (حلم الغريب) بمظهر اليقين ، أو تقريبه منه في الأقل. وساعد على ذلك أيضا الكلمتان اللتان حصرت بينهما صورة العالم المتخيل ، ففي الوقت الذي يسقط (الغريب) في أحلامه فإنه يفتتحها بكلمة (أفيق) التي خلطت الحلم بالواقع ، وحين يتم له رسم حلمه ينهيه بكلمة (أعود) التي تستخدم هنا استخداما مختلفا عن السابق ، فهي ليست منفية وليست في موضع الاستفهام ، بل هي عودة حقيقية صورها له (الحلم) لكن هذه الكلمة كان لها اثر شبيه بذلك الذي أدى إليه السؤال الثالث الذي عرضه موسى (ع) على العبد الصالح[1] ، فما أن ذكرها (الغريب) حتى اختفى كل شيء من أمامه واستيقظ على

---

(١) تنظر القصة في القرآن الكريم ، سورة الكهف: ٦٥ـ ٨٢.

حاضره الأليم.

۞ ۞ ۞

١ـ ٨ـ نرى أن صفة الواقعية التي اكتسبتها كلمة (أعود) في نهاية (الحلم) هي التي أدت بالشاعر إلى أن يختم القصيدة بالقسم السادس (اليقظة) الذي قد يبدو مقحما عليها ، فلو أنها انتهت عند السطر (٩٣) لبدت العودة يسيرة ممكنة لا تتطلب تلك المعاناة المريرة. ولذا فإن الأسطر الآتية مستجلبة بالضرورة الموضوعية دون الضرورة الفنية:

واحسرتاه.. فلن اعود إلى العراق وهل يعود
من كان تَعوِزُه النقود؟ وكيف تدخر النقود
وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود
به الكرام ، على الطعام؟ لتبكين على العراق
فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك ، دون جدوى ، للرياح وللقلوع

يعود الصوت الخارجي ليختتم القصيدة ختاما موضوعيا ، إلا انه يتخذ هنا صيغة الخطاب ، ابتداء من السطر (٩٥). والتقريرية التي تتسم بها هذه الأسطر ناتجة عن استنفاذ الشاعر جميع الأغراض الفنية فيما مضى من القصيدة.

وقد عكست هذه التقريرية أثرها على إيقاعات (اليقظة) ، إذ يلاحظ الآتي:

تتكون الأسطر من (٢٢) تتابعا مركبا من (الكامل) كلها قياسي عدا اثنين منها دخلهما الزحاف (ج ←——— أ أ).

هناك عدد من الأنظمة الإيقاعية الاختيارية ، لكنها لا تقوم باية وظيفة إيحائية فقد أكثر الشاعر من استخدام قافية (ود) ومهد لها داخل السطرين (٩٤ ، ٩٥) ، واستخدم الطباق ثلاث مرات ، واستخدم أسلوب التقفية

الداخلية (الترصيع) ثلاث مرات أيضا ، فضلا عن استخدام (تكرار الصيغة) إذ ورد حشد من الأفعال المضارعة التي أخفقت في صنع اية حركة. ويبدو أن الشاعر لم يبنِ هذه الأنظمة إلا من اجل تسويغ فن لـ (اليقظة).

اقتربت الأَسطر من النثر بسبب افتقارها إلى الصورة الشعرية وكثرة التدوير ، فالأسطر (٩٥ـ ٩٨) بمثابة عبارة نثرية واحدة.

هناك وظيفة فنية واحدة ، يمكن أن تسند إلى هذا القسم ، نستنتجها من السطر الأخير. (فالغريب) يصطدم بالمشهد الافتتاحي (الرياح والقلوع) ، وهكذا يصوره صوت الراوي وقد سقط في دوامة لا تنتهي ، فهذا هو يفتح عينيه مرة أخرى ليشاهد السفن والبحارة والاشرعة ، ويتذكر ، ويدير الاسطوانة.



٢ـ حلم في اربـع لقطات[١]

بلند الحيدري

٢. ١. نص القصيدة:

لقطة أولى

تفترش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدة اسنان

ويغور اللون الأخضر في كل الألوان

لقطة ثانية

رجلان تجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحي بالموت

تلتمع السكين

تتجمع في النصل رؤى لسنين وسنين

١٠. وبلا صوت

١١. تنطبق الشفتان

١٢. ما من اثر للقبلة في الفم

---

[١] ديوان بلند الحيدري: ص٥٧٥.

١٣. لا شيء سوى قطرة دم
١٤. ويغور اللون الأحمر في كل الألوان

لقطة ثالثة

١٥. اسم المخرج... أنت... انا... هم
١٦. اسم المنتج... انت... انا... هم
١٧. اسم المتفرج... انت... انا... هم
١٨. والشاشة فسحة حلم
١٩. والقاتل والمقتول ، انا
٢٠. لا شيء سوى انا
٢١. معنى
٢٢. يتململ في قطرة دم

لقطة رابعة تصوير من الخارج

٢٣. سقط الفلم
٢٤. فر المخرج من باب خلفي
٢٥. بصق المتفرج في كفي
٢٦. سقط الفلم
٢٧. اربع لقطات غرقت في نقطة دم
٢٨. .....
٢٩. لكنني وانا المخرج
٣٠. والمنتج
٣١. والمتفرج
٣٢. لا املك من كل الدنيا الا.. فسحة حلم
٣٣. لا املك بيتا لحنيني ،

٣٤. صدرا يأويني
٣٥. لا املك مأوى في أي مكان
٣٦. ولأني
٣٧. لا املك مأوى
٣٨. لا اعرف مقهى
٣٩. ملهى
٤٠. مبغى يلقاني... ولا امرأة في حان
٤١. سأظل هنا ،
٤٢. وسانتظر الدور الثاني

الصالة خالية إلا من رجل نائم

◈ ◈ ◈

٢. ٢. ما ايسر تحديد أزمة الإنسان المعاصر ، ولكن ما أصعب إيجاد حل لها. انها تبدأ من سوق أو شارع من شوارع المدن الكبيرة ، حيث تواجهنا أعداد هائلة من الإعلانات واللافتات التي لا نقرأ عليها سوى الأمر والنهي: اشرب وانتعش ، استعمل ، سارع ، لا تفتكم الفرصة ، اقتن ، احجز ، قف.... وما أن ندخل أية بناية كبيرة من بنايات المدينة حتى تأخذ الإعلانات والعلامات بنواصينا ، فكل خطوة بحساب: ادفع ، ادخل ، اصعد ، التدخين ممنوع ، حافظ على الهدوء ، لا ترم الاوساخ ، عند حدوث حريق حطم الزجاجة...

لماذا يوضع هذا البرنامج الدقيق لحركة الإنسان المعاصر؟ أهو الانبهار بالآلة؟ هناك رافعات عملاقة ترفع عشرات الأطنان بحركة رشيقة دقيقة ، ساحبات عملاقة ، آلات تحفر وتدفن ، آلات تسحب وتضخ ، آلات تصور ، تسجل الأصوات ، وتبث وتذيع ، آلات تسير وتطير وتسبح ، وأخيرا

هناك صرعة العصر ، آلات تفكر نيابة عنا وترسم لنا خطواتنا. الآلة تقوم بكل هذه الأعمال الجبارة دون أن تخطئ ، فضلا عن أنها تمتاز بالدقة المثالية.

بندول الساعة ابسط آلة يمكن أن نشير إليها ، يتحرك يمينا ويسارا بزمن محسوب ، ولا يمكن أن يخطئ بناء على قوانين الجاذبية الطبيعية التي اكتشفها نيوتن وقانون حفظ الطاقة ، والبندول يقطع المسافة عينها التي يقطعها في كل ذبذبة من ذبذباته. فإذا كانت الحركة المثالية ، هي الحركة التي تقطع فيها مسافة محددة في زمن محدد وتردد على فترات متساوية يكون على الإنسان المعاصر ، ليكون مثالي الحركة ، أن يتشبه بالآلة ، وقد يكون هذا هو السبب الذي يدفع إلى أن يكون إنسان العصر كائنا مبرمجا باللافتات والأنظمة التي ترسم حركاته.

وإذا كانت الحركة غير المنتظمة هي الحركة المثالية ، فهذا يعني أن الأساس الذي تعمل عليه الآلة العصرية ليس نهاية المطاف وإنها يمكن أن تكون بحال أفضل إذا ما نبذت نظامها ، بيد أن هذا الأمر مستحيل ، لأنه يعني إلقاء كل المكائن والحاسبات في عرض البحر ، والعودة إلى العتلة والمطرقة والمجرفة اليدوية. وهكذا تنبع أزمة الإنسان المعاصر من ضياع المثال والمثالي ، مما يؤدي إلى السقوط في اللاجدوى وتحت الضغط النفسي الهائل لسلطة العصر الحديث.



٢. ٣. هذه الأزمة هي القضية الكبرى التي تشغل بلند الحيدري ، ليس في هذه القصيدة حسب ، بل في مجموعة كبيرة من قصائده نذكر منها (خيبة الإنسان القديم) و (دعوة للحذر) و (ثرثرة في الشارع الطويل) و (اعترافات من عام ١٩٦١)[1]. وليس بلند أول الشعراء الذين تشغلهم هذه

---

(١) نفسه: ص٤٧٤ ، ٥٦٨ ، ٥٩٨ ، ٦٢٤ على التوالي.

القضية ، إذ ما أن تثار حتى يقفز إلى أذهاننا عدد من القصائد لشعراء مختلفين ، لعل أبرزها قصيدة اليوت (الأرض اليباب). لكن الحيدري يتنأول الموضوع من زاوية خاصة. هذا مقطع من قصيدة اليوت:

في الضباب البني لفجر شتائي ،
تدفق حشد على جسر لندن ، حشد غفير
ما خطر لي أن الموت قد أباد مثل هذه الكثرة
وصعدت تأوهات قصيرة ومتقطعة ،
وسمّر كل امرئ عينيه أمام قدميه[1]

إن المتحدث هنا ، صوت خارجي ، لا يقف مع الأموات ، بل يضع نفسه موضع العالم المشفق. أما بلند في قصيدته التي ندرسها وفي غيرها ، فإنه يجعل أبطاله الذين يتكلم على ألسنتهم أناسا ممن سحقتهم عجلات العصر مثل غيرهم ، وليسوا أنبياء أو مخَلّصين. إن كل ما يحدث في (الصالة) إنما يحدث ، واقعيا ، في نفس بطل القصيدة.



٢ـ ٤ـ تقوم القصيدة على ارتباك حياة الإنسان المعاصر وإحساسه باللاجدوى ، ويتضح هذا الارتباك في بنائها الفني ، فكأن الحدث غائم لا يمكن تحديده ، لان العنوان يرشدنا إلى انه حلم ، لكن الجملة الأخيرة من القصيدة تخلط الأوراق ، فعلى الرغم من أنها تصور رجلا نائما فإنها تضعه في الصالة التي ظهرت أصلا في حلمه.

وفي اختيار الشاعر صالة العرض السينمي مغزى كبير ، فالصالة هي قواعد العصر وحدوده ، علبة كونكريتية مقفلة يحشر فيها آلاف الناس. وشاشة العرض توحي بضياع الحقائق وارتباكها ، لان ما يظهر عليها ليس

(١) ت. س. اليوت ، يوسف سامي اليوسف: دار منارات للنشر ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص٩٨.

حلما ، بل حدث يقوم به أشخاص حقيقيون ، لكنه ليس واقعا لأنه دور مرسوم لهم وعليهم تنفيذه بالحرف الواحد.

وإمعانا في إظهار ثيمة الارتباك تكتظ القصيدة بالثنائيات الضدية ، التي تجتمع في مادة واحدة.. الابتسامة والسكين ، القاتل والقتيل ، المخرج والمتفرج ، الأخضر والأحمر ، فضلا عن المفارقة التي عمد إليها الشاعر في مخطط القصيدة ، إذ يشير العنوان إلى أنها مؤلفة من أربع لقطات ، بينما تعرض خمسا.



٢. ٥. كان اختيار الشاعر (للمتدارك) من النمط (أ أ أ ...) اختيارا ذا دلالة ، لان هذا التشكل الوزني ابسط تشكل ممكن في الشعر العربي ، إلا انه يحقق ، إذا أراد الشاعر ، درجة عالية من التعقيد قد تؤدي إلى توتر القارئ ، اعتمادا على الزحاف الذي يدخله.

إن ما يحدث في (المتدارك) هو الحالة المعكوسة لما اشرنا إليه في (الكامل) عند حديثنا على قصيدة السياب[1]. لأن الزحاف (ج ←——— أأ) ثنائي الاتجاه فالحركة

(ج ←——— أأ) تحول (متفاعلن) إلى (مستفعلن) ، والحركة المعاكسة (ج ———→ أأ) تحول (فَعَلُن) إلى (فَعْلُن). وإذا كان هذا الزحاف منضبطا مقبولا في (الكامل) فإنه يمكن أن ينتج حركة شديدة التعقيد في (المتدارك) ففي الشكل الآتي:

+ ـ + ـ + ـ

يمكن أن يقع الزحاف على العنصرين الأولين:

+++ ـ +ـ+ـ = فَعَلن فعْلن

(١) تنظر (١. ٢) من هذا الفصل.

ويمكن أن يقع على العنصرين الأخيرين:

+ـ+ـ+++ـــ = فعْلن فعَلن

إلا أن الحركة المعقدة التي ينتجها الزحاف تحدث حين يخضع له العنصران الثاني والثالث.

+ـ+++ـ+ـ = فاعلُ فَعلن

وقد مر بنا في الفصل الأول أن التفعيلة (فاعلُ) غير ممكنة في العروض التقليدي لان الزحاف لا يدخل الاوتاد ، بل يختص بثواني الأسباب.

ولقد أكثر الشاعر من هذا الزحاف المربك في هذه القصيدة ، لكن لاستخدامه في السطر الأول دور فاعل:

تفترش الشاشة عينانِ

+ـ+++ـ+ـ+++ـ+ـ+

لأنه ينتج احد الأوهام التي تتضمنها القصيدة ، إذ يلاحظ أن السطر مبني بشكل يوهم بتكرار التتابع المركب (+ـ+++ـ = مُفتعلن) ، إلا أن القارئ يكتشف الخدعة التي انطلت عليه عندما يقرأ السطر(٢).

كما أن الشاعر يجني ثمار تسلط فكرة قديمة على أذهاننا ، غرسها فينا العروض التقليدي ، وهي الفكرة التي تصور (المتدارك) ثنائي الأجزاء (أأ/ أأ/ .. : فَعْلن فَعْلن) ، فقد جعل بلند عددا من أسطره مكونة من عدد فردي من العناصر كما في:

ما من اثر للقبلة في الفم

فعند تقسيم هذا السطر إلى أزواج (فَعْلن أو فَعَلن) تكون النتيجة زيادة عنصر فرد:

مامن/ اثرن/ للقب/ لتفل ، فم

وسيؤدي هذا إلى توتر القارئ نتيجة لشعوره بنقصان النموذج الذي تعود مواجهته وفي أكثر من مرة يستفز الشاعر قارئه بنوع من العناد ، إذ يصر على هذه الوقفة غير الطبيعية حسب التقاليد العروضية ، بان يزيد

ساكنا:

سقط الفلم

X.+/.+++

فهذا التشكل يتكون من ثلاثة عناصر (عدد فردي) ، دخل الزحاف على الأولين ، والحق ساكن بالأخير.

ينتج التوتر ، أيضا ، من التداخل الذي صنعه الشاعر فيما بين أسطر القصيدة ، فهي ليست مستقلة تماما ، وليست مدورة التدوير المعتاد ، بل متداخلة بشكل غريب معقد ابتداء من الأسطر الأولى. فالسطر(١) يمكن أن يقرأ مستقلا ، إلا أن ابتداء السطر(٢) بساكن - لان همزة (انفجرت) همزة وصل - يوجب إلحاقه بالأول في القراءة وعدّ الكسرة في (عينان) حركة قصيرة لا يجوز مدها إلى (ي) حتى لا تفسد الوزن ، وتتكرر هذه الخدعة بين السطرين (٣ ،٢).

وقوافي القصيدة تتضمن ، هي الأخرى ، التضاد والارتباك ، فقد استخدم الشاعر قافيتين بشكل رئيس ، هما النون المكسورة مسبوقة بألف المد (عينان ، شفتان ، أسنان...) والميم الساكنة (حلم ، دم ، فلم...). الأولى توحي بالحركة والنهوض لأنها ترتبط بصيغة التثنية في اللغة العربية اسمية كانت أم فعلية. والثانية توحي بالخمول والسقوط بهذا السكون الذي يلجمها فور ولادتها ، خاصة إذا لاحظنا أن (الميم) صوت شفوي يحبس النفس عند نطقه ، إذ (تنطق الشفتان). والقافية (ان) توحي بالمرح والدندنة وكثيرا ما تستخدم في قصائد الغزل الناعم ، أما (الميم) الساكنة فتوحي بالالم والتبرم.



٢- ٦- استخدمت الأفعال استخداما إيقاعيا فعالا في هذه القصيدة. ففي (لقطة أولى) يلاحظ ابتداء الشاعر بفعل في الزمن الحاضر (تفترش) ثم

يهمل هذا الزمن في الأسطر الثلاثة التالية ليستبدل بالماضي (انفرجت ، ابتسمت ، لمعت) ، وفي السطر الأخير من المقطع يعود الشاعر إلى الحاضر (يغور). وهذه الأفعال الخمسة تزودنا بالقاعدة التي يعتمدها الشاعر لاختيار زمن الفعل ، فالمتحدث ينقل لنا ما يرى أمامه على الشاشة ، وما دام هذا النقل مباشرا آنيا ، يمكننا أن نستنتج أن الجملة ستكون في الزمن الحاضر وعندما يكون الفعل الموصوف ممتدا في الزمن حتى اللحظة التي يوصف فيها ، وتكون الجملة في الزمن الماضي حيث يكون الحدث الموصوف خاطفا لا يستغرق زمنا طويلا ، فما أن يحاول المتحدث وصفه حتى يكون قد انتهى ولم يبق إلا أثره أو نتيجة حدوثه. فالأفعال الماضية في قصيدة بلند ليست صادقة الدلالة على الماضي ، بل أفعال انتهى حدوثها للتو. ولو كانت القصيدة باللغة الفرنسية ، مثلا ، لما جاز للشاعر استخدام صيغة الماضي ، لان الفرنسية تفرق بين هذا النوع من الأفعال وبين الأحداث التي وقعت في الماضي البعيد ، وتعبر عنها بصيغة فعلية خاصة يطلق عليها تسمية (الماضي القريب). وبالإمكان وصف حركة الأفعال في مقاطع القصيدة على النحو الآتي:

(لقطة أولى): يتضمن هذا المقطع تتابعا إيقاعيا مؤلفا من تكرار صيغة الماضي ثلاث مرات ، ليعبر عن ثلاث حركات سريعة متلاحقة تحلها الحركة الطويلة الأمد التي يعرضها الفعل المضارع (يغور).

(لقطة ثانية): يعبر هذا المقطع عن تسليم الإنسان المعاصر لازمته وفقدانه الحول والقوة. أن ما يحدث جريمة قتل لكنها تتم بهدوء كأنها الحالة الطبيعية الحتمية الوقوع. وقد بني المقطع من ستة أفعال في الزمن الحاضر للدلالة على أن الحركة تتم مليا ، أما انحلال هذا التتابع فيتم اعتمادا على اثر الفعل (يغور) في المقطع السابق ، وتكرار هذا الأثر مرة أخرى هنا ، إذ أن السطر (١٤) يستمد فاعليته من موقع السطر (٥).

(لقطة ثالثة): هنا يفضح صوت المتحدث بؤسه وضياعه ، فهو يحاول أن

يلغي الحركة ويخلق نوعا من الثبات والرسوخ ، إن كل شيء يختصر في (الذات) التي مثلتها الضمائر (أنت ، أنا ، هم) ، وعلى الأخص الضمير (أنا) الذي يتكرر خمس مرات. ولذا جاء المقطع خاليا من الأفعال. وخاليا من الحركة بالتالي. لكن هذا ثبات خادع لا يدوم طويلا ، فسرعان ما ياتي السطر الأخير الذي يتضمن فعلا حاضرا يفضح أكذوبة الثبات هذه. ولنا أن نفهم بؤس الحركة التي يصورها الفعل (يتململ).

(لقطة رابعة تصوير من الخارج): حين ينكشف زيف الثبات الذي يصوره المقطع السابق ، ياتي هذا المقطع ليصور النهاية. أن كل شيء وصفه المتحدث ليس إلا وهما مضللا ، ويضع الشاعر نظاما إيقاعيا يعبر عن تداعي وجوده وسقوطه ، يتألف من تكرار صيغة الماضي في التتابع (سقط ، فر ، بصق ، سقط ، غرقت) وكل هذه الصيغ تعبر عن السقوط والاختفاء. وعندما يسقط كل شيء ويختفي بتجرد المتحدث من ملكية الأشياء المفقودة ، وهكذا يخرج من هذا النظام إلى نظام آخر مبني على التكرار الجزئي للتركيب ، وحدته الأساسية (لا املك + مفعول به). لذا فإن بطل القصيدة ، على الرغم من اكتشافه زيف هذا العالم وارتباكه ، (لا يملك) في النهاية سوى أن يبقى في الصالة في انتظار (الدور الثاني) فهذا هو عالمه الأوحد. أما ما هو خارج الصالة فمجهول لا يعنيه أمره ، انه الموت.



٢ـ ٧ـ هناك حركتان أسهمت الصورة الشعرية في خلقهما ، أولاهما الازدواجية الضدية التي تبدأ مع أول كلمة في القصيدة ، فالمقطع الأول يعرض وجها مبتسما على سعة (الشاشة) إلا أن ما تتطلبه هذه الحركة من حيوية ، يستعاض عنه بالجمود والآلية ، فالعينان مسطحتان ليس لهما عمق بدلالة (تفترش). والابتسامة جامدة ميتة وصفت حركتها بكلمة

(انفرجت) الدالة على آلية الحركة ، وهناك أسنان (تلتمع) ، ولولا أن الشاعر استخدم كلمة (ابتسمت) التفسيرية لتوهمنا انه يصف تكشيرة حيوان مفترس. واللون الأخضر الذي يفترض انه يرمز إلى النماء والعطاء يوحي هنا بالترقب والخوف نتيجة لاستخدامه مرتبطا بكلمة (يغور) وانتهاء المقطع الأول عنده. وفي المقطع الثاني تصور جريمة القتل إلا إنها لا تُدان ، بل تقبل كأنها قبلة ، إذ (تنطبق الشفتان بلا صوت) كما لو كانت تُقبّل ، وتختتم الصورة باللون الأحمر الذي يوحي بالضدين ، الحب والخطيئة. وتستمر هذه الازدواجية في المقطع الثالث إذ يجتمع القاتل والمقتول في (أنا) ، ويجتمع الحلم والواقع في قطرة دم. وفي المقطع الرابع يعرض الشاعر صورا تدل على الرفض ، بدلالة الكلمات (فر ، بصق ، سقط) وتكرار أداة النفي ، إلا إنها تدل على القبول والاستسلام أيضا بدلالة (سأظل ، سأنتظر) وفي السطر الأخير من القصيدة تقدم الثنائية الضدية أيضا ، أن ما نقله المتحدث كان حلما لان الرجل نائم. وكان واقعا لأنه نائم في صالة العرض.

أما الحركة الثانية فهي بناء الصورة بطريقة الشرائح السينمية ، فالقصيدة كلها تدور حول صورة واحدة هي (صالة العرض السينمي) ، إلا انها صورة متحركة. والشاعر يستعير الكثير من لغة السيناريو السينمي ، فالمقطع الأول يشبه اللقطة الكبيرة التي يطلق عليها الاصطلاح السينمي Zoom. والمقطع الثاني يصور حركة كثيرا ما تظهر في الأفلام البوليسية ، إذ تظهر قدما القاتل فقط وهما تسيران بتوجس ، ثم تنتقل الكاميرا إلى السلاح وتتابع حركته ، وتتواصل الحركة السينمية بالوتيرة نفسها حتى نهاية القصيدة.

۞ ۞ ۞

٢. ٨. بقي أن نشير إلى حركة إيقاعية غير معتادة استخدمها الشاعر في

هذه القصيدة فقد وضع عنوانا لكل من مقاطعها ، ووضع تحته خطاً ، وكان المتوقع أن تنتهي القصيدة عند نهاية المقطع الرابع لسببين ، الأول اشارة عنوانها إلى أربع لقطات ، والثاني انتماؤها عمليا بنهاية المقطع الرابع عندما يقرر بطلها أن (يظل وينتظر الدور الثاني) إلا اننا نفاجأ بالعنوان الخامس المختلف عن سوابقه ، ولننظر إلى الطريقة التي كتبت بها العنوانات:

لقطة أولى

....

لقطة ثانية

....

لقطة ثالثة

....

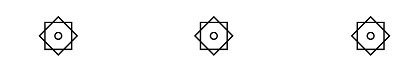
لقطة رابعة تصوير من الخارج

....

الصالة خالية إلا من رجل نائم

إن العنوانات الاربع الأولى ليست جزءا من جسد القصيدة لانها ليست خاضعة لتشكلها الوزني. ومع ذلك تؤدي إلى انتاج حركة إيقاعية بسبب احتوائها على صفة عددية متصاعدة ، وتحل هذه الحركة بالعنوان الخامس الذي خلا من هذه الصفة.

والقارئ يعتاد قراءة عنوان غير خاضع للتشكل الوزني تحته خط وتحت الخط نص موزون ، إلا أن هذا النظام غير مطلوب ما دامت القصيدة تتحدث عن عالم مرتبك ولذا كان لا بد من صدم القارئ بالعنوان الخامس. انه عبارة موزونة ، لكنه يقع فوق الخط أما تحت الخط فليس إلا ما تبقى من الصفحة من فراغ. لقد اصبح السطر الأخير عنوانا ليعبر مرة أخرى عن اجتماع الاضداد.



٣ـ صلاة الأشباح[1]

نازك الملائكة

٣. ١. نص القصيدة:

١=تململت الساعة الباردة
٢–على البرج ، في الظلمة الخامدة
٣–ومدت يدا من نحاس
٤–يدا كالأساطير بوذا يحركها في احتراس
٥–يد الرجل المنتحب
٦–على ساعة البرج ، في صمته السرمدي
٧–يحدق في وجهه المكتئب
٨–وتقذف عيناه سيل الظلام الدجى
٩–على القلعة الراقدة
١٠. على الميتين الذين عيونهم لا تموت
١١. تظل تحدق ، ينطق فيها السكوت
١٢. وقالت يد الرجل المنتصب
١٣. "صلاة ، صلاة"

(١) ديوان نازك الملائكة: ٢/ ٣٨٩.

١٤. ودبت حياة
١٥. هناك على البرج ، في الحرس المتعبين
١٦. فساروا يجرون فوق الثرى في أناة
١٧. ظلالهم الحانيات التي عففتها السنين
١٨. ظلالهم في الظلام العميق الحزين
١٩. وعادت يد الرجل المنتصب
٢٠. تشير: "صلاة ، صلاة"
٢١. فيمتزج الصوت بالضجة الداوية ،
٢٢. صدى موكب الحرس المقترب
٢٣. يدق على كل باب ويصرخ بالنائمين
٢٤. فيبرز من كل باب شبح
٢٥. هزيل شحب
٢٦. يجر رماد السنين
٢٧. يكاد الدجى ينتحب
٢٨. على وجهه الجمجمي الحزين

۞ ۞ ۞

٢٩. وسار هنالك موكبهم في سكون
٣٠. يدبون في الطرقات الغريبة لا يدركون
٣١. لماذا يسيرون؟ ماذا عسى أن يكون؟
٣٢. تلوت حواليهم ظلمات الدروب
٣٣. أفاعي زاحفة ونيوب
٣٤. وساروا يجرون أسرارهم في شحوب
٣٥. وتهمس أصواتهم بنشيد رهيب ،

٣٦. نشيد الذين عيونهم لا تموت ،
٣٧. نشيد لذاك الإله العجيب.
٣٨. واغنية ليد الرجل المنتصب
٣٩. على البرج كالعنكبوت
٤٠. يد من نحاس
٤١. يحركها في احتراس
٤٢. فترسل صيحتها في الدياجي "صلاة ، صلاة"



٤٣. وفي آخر الموكب الشبحي المخيف
٤٤. راى حارس شبحين
٤٥. يطيران لا يدركان متى كان ذاك وأين؟
٤٦. تهز الرياح ذراعيهما في الظلام الكثيف
٤٧. وما زال في الشبحين بقايا حياة
٤٨. ولكن عينيهما في انطفاء
٤٩. ولفظ "صلاة ، صلاة"
٥٠. يضج بسمعيهما في ظلام المساء



٥١. "الست ترى" "خذهما" ثم ساد السكون العميق
٥٢. ولم يبق من شبح في الطريق
٥٣. وفي المعبد البرهمي الكبير
٥٤. وحيث الغموض المثير
٥٥. وحيث غرابة بوذا تلف المكان

٥٦. يصلي الذين عيونهم لا تموت
٥٧. ويرقبهم ذلك العنكبوت
٥٨. على البرج مستغرقا في سكون ،
٥٩. فيرتفع الصوت ضخما ، عميق الهدر ، كالزمان
٦٠. ويرتجف الشبحان

◈ ◈ ◈

٦١. "من القلعة الرطبة الباردة
٦٢. ومن ظلمات البيوت
٦٣. من الشرف الباردة
٦٤. من البرج حيث يد العنكبوت
٦٥. تطير لنا في سكوت
٦٦. من الطرقات التي تعلك الظلمة الصامتة
٦٧. أتيناك نسحب أسرارنا الباهتة
٦٨. أتيناك نحن عبيد الزمان
٦٩. وأسراه نحن الذين عيونهم لا تموت
٧٠. أتينا نجر الهوان
٧١. ونسألك الصفح عن هذه الأعين المذنبة
٧٢. ترسب في عمق أعماقها كل حزن السنين
٧٣. وصوت ضمائرنا المتعبة
٧٤. أجش رهيب الرنين
٧٥. أتيناك يا من يذر السهاد
٧٦. على أعين المذنبين
٧٧. على أعين الهاربين

٧٨.إلى أمسهم ليلوذوا هناك بتل رماد
٧٩. من الغد ذي الأعين الخضر. يا من نراه
٨٠. صباح مساء يسوق الزمان
٨١. يحدق عيناه لا تغفوان
٨٢. وكفاه مطويتان
٨٣. على ألف سر. أتينا نمرغ هذي الجباه
٨٤. على ارض معبده في خشوع
٨٥. نناديه ، دون دموع ،
٨٦. ونصرخ: آه
٨٧.تعبنا فدعنا ننام
٨٨. فلا نسمع الصوت يهتف فينا: "صلاة"
٨٩. إذا دقت الساعة الثانية
٩٠. ولا يطرق الحرس الكالحون
٩١. على كل باب بأيديهم البالية
٩٢. وقد أكلتها القرون
٩٣. ولم تبق منها سوى كومة من عظام
٩٤. تعبنا... فدعنا ننام..
٩٥. ننام ، وننسى يد الرجل العنكبوت
٩٦. على ساحة البرج ، تنثر فوق البيوت
٩٧. تعازيذ لعنتها الحاقدة
٩٨. حنانيك بوذا على الأعين الساهدة
٩٩. ودعها أخيرا تموت."
١٠٠. وفي المعبد البرهمي الكبير
١٠١. تحرك بوذا المثير
١٠٢. ومد ذراعيه للشبحين

١٠٣. يبارك رأسيهما المتعبين
١٠٤. ويصرخ بالحرس الأشقياء
١٠٥. وبالرجل المنتصب
١٠٦. على البرج في كبرياء ،
١٠٧. "أعيدوهما" ثم لف السكون المكان
١٠٨. ولم يبق إلا المساء ،
١٠٩. وبوذا و وجه الزمان



٣ـ ٢ـ مجموعة (قرارة الموجة) ثالثة مجموعة شعرية لنازك الملائكة وقد صدرت عام (١٩٥٧) متضمنة واحدة وأربعين قصيدة. ونرى أن (صلاة الأشباح) ارفعها وادخلها في الشعر ، إذ تخفق فيها أجنحة خيال الشاعرة لتحلق به إلى عالم نادر المثال. إلا أن القصيدة لم تحظ باهتمام الدارسين في وقت صدور المجموعة. لأن الدرس النقدي كان منشغلا أيامها بموجة الواقعية التي قد يكون البعض فهم منها عرض الواقع ومعالجته بأيسر طريقة ، ولذا نرى أن دراسة مكرسة لمجموعة (قرارة الموجة) تتعرض لقصائد تقريرية مباشرة بشيء من التفصيل ، بينما لا يعدو اهتمامها بـ (صلاة الأشباح) ذكر عنوانها[1].

وصورة الشبح التي ترسمها نازك ليست تلك الصورة التي نحتفظ بها في وعينا الجمعي إذ نتصوره خفيفا ذا هيئة متغيرة قادرا على اختراق المواد والحركة والظهور والاختفاء خارج مقاييس الزمان والمكان المألوفة ، بل تصور الشاعرة مدينة الأشباح كأنها مدينة صامتة تنتشر فيها التماثيل النحاسية الثقيلة ، وهذه التماثيل هي الأشباح ، فما أن يبدأ ظلام الليل بالهبوط حتى

(١) ينظر الشعر العربي الحديث وروح العصر ، جليل كمال الدين: دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٤ ، ص ص ١١٣ـ ١٧٥ ، وذكرت القصيدة في ص ١٣٨.

ينادى عليها فتدب فيها الحركة ، لا الحياة ، لأن حركتها آلية ، تستجيب لقوة متسلطة ، ولعل المقطع الثاني أوضح مقاطع القصيدة في وصف هذه الحركة.

تصور (مدينة الأشباح) تصويرا دينيا ، فالأشباح لا يتحركون إلا من اجل الصلاة للإله الذي تمثل في (بوذا) وهم يسيرون نحو المعبد في موكب شعائري مهيب. ولما كانت العقائد الدينية ترى أن لقاء مباشرا ، كهذا ، بين الرب وعباده لا يتم إلا بعد الموت فإن (صلاة الأشباح) تعرض خليطا عجيبا من الفناء والبقاء. فالسطران (١٠ ، ١١) يوضحان أن الأشباح اموات ، إلا أن عيونهم حية بل تحمل من التعابير ما يكاد يُنطق الصمت. ويصف السطران (٤٧ ، ٤٨) الشبحين الذين قبض عليهما الحراس بان فيهما بقايا حياة ، وإنهما لم يموتا بعد ، لكن أعينهما ميتة ، وبعد أن يدخلا على (بوذا) يبتهلان إليه ويشفعان لزملائهما لتخليصهم من عبوديتهم له ، إلا انهما يصوران ، في المقطع الأخير ، مريضين يباركهما (بوذا) ويمسح على رأسيهما ، ثم يقول: "أعيدوهما" ، فقد أصبحا كغيرهما أمواتا بعيون حية ، وحياة العين ، هنا ، هي الرؤية "الحقيقية" التي تتجلى للأموات وتحجب نفسها عن الأحياء.

۞ ۞ ۞

٣ـ ٣ـ تعرض أحداث القصيدة على وفق السرد الحكائي التقليدي ، فهناك راو يقص هذه الأحداث ، وهو عارف بها ، موجود في كل مكان ، من غير أًن يتدخل في مجرياتها متتبعا تسلسلا منطقيا في ترتيبها الزمني.

إلا أن تصوير الأحداث أنتج حركة إيقاعية مركبة لها أثرها الواضح في تكوين طابع الآلية والانضباط والبطء الذي يصاحب طريقة العرض. ويعتمد النظام الإيقاعي الذي بني من الصور على الدمج بين تقنيتين إيقاعيتين هما (الموزائيك) و (الشرائح السينمية). فكأن الراوي يعتمد أسلوب (الكاميرا المحمولة) المعروف في الإخراج السينمي. ففي كل مقطع

من مقاطع القصيدة الستة الأولى ، يبدأ من بقعة صغيرة وسط المشهد ، تأخذ بالاتساع والانتشار حتى تضيء المشهد كاملا في نهاية المقطع ، ويكون كل مقطع مشهدا كاملا ينضمُّ إلى سلسلة المشاهد التي تكون ما يشبه فلما سينميا. ومن هذا تكون نظام إيقاعي مبني على تكرار حركة المشهد الذي يبزغ ابتداء من مركزه بطريقة (الموزائيك). ويمكن توضيح هذه الحركة على النحو الاتي:

المقطع	المركز	المحيط
1	ساعة البرج	يد من نحاس الرجل المنتصب يتسلط عليه بوذا القلعة ميتون لهم عيون لا تموت صوت من يد الرجل المنتصب
2	الحرس تدب فيهم الحياة	ثرى عليه ظلال الحرس ظلام عميق صوت يد الرجل المنتصب حرس يدقون الأبواب الأشباح يخرجون رؤوسهم من الأبواب
3	الموكب يسير بحركة آلية	طرق غريبة أفاعي ونيوب على جوانب الطرق نشيد شعائري صوت يد الرجل المنتصب
4	شبحان في نهاية الموكب	فيهما بقايا حياة عيونهما ميتة

		تلتفت إليهما الأنظار
5	صوت آمر: "خذهما"	يسود السكون
		الطريق خالية
6	المعبد من الداخل	بوذا
		الأشباح تصلي له
		الرجل المنتصب يراقب
		الشبحان يرتجفان

وتنحل هذه الحركة بالمقطعين السابع والثامن ، فالمقطع السابع يمثل ابتهالا دينيا ، وسندرسه بصفة خاصة لاحقا ، والمقطع الثامن يعرض صورة متحركة ، ليس بتقنية (الموزائيك) ، بل بتقنية (الشرائح السينمية) من اجل أن يكتمل النظام الإيقاعي الناتج عن حركة الصورة ، وشرائح المقطع الثامن هي:

المعبد من الداخل
بوذا يتحرك
يمسح على راسي الشبحين
يامر باعادتهما
يخلو المكان إلا من بوذا

هنا ، تتهي مراسم الصلاة ، وتعود الأشباح إلى ما كانت عليه من سكون وصمت ويعود ما كان إلى ما كان.



٣. ٤. (المتقارب) تشكل وزني من الفئة الثانية ، إذ يتكون من تناوب

تتابعين هما (ب ، أ) على أن يبدأ بالتتابع (ب) ، فالسطر القياسي منه يتمثل بالنظام (ب أ ب أ..) .

وهو على الرغم من بساطة تركيبه وقلة التجوزات المتاحة فيه ، غني بإمكاناته إذ يوفر مجموعة من الخيارات الفنية ، استغلت الشاعرة قسما منها في هذه القصيدة. وأبرز هذه الإمكانات كونه من أكثر التشكلات الوزنية انضباطا لقلة تعرضه للزحاف ، وساعد هذا الشاعرة في خلق جو يوحي بالرتابة والحركة المنتظمة.

لا يدخل (المتقارب) ، من الناحية العملية[1] ، إلا نوع واحد من الزحاف ، هو

(أ ب ←—— ج)[2] ويؤدي هذا الزحاف إلى إنتاج حركة مختلفة عن الحركة التي يبنى عليها (المتقارب) ، فبينما هو يتكون من تكرار التتابع المركب (ب أ) يلاحظ أن الزحاف

(أ ب ←—— ج) يؤدي إلى الحركة الآتية:

ب أ ب أ ←—— ب ج أ

أو

++-+-++-- ←—— -+-+++-++

فقد ظهر التتابع المركب (ب ج = مفاعلتن) في سياق التتابع المركب (ب أ). وقد وظف بشكل فاعل في خدمة (صلاة الأشباح) ، فعند دراسة الوزن في المقطع الأول من القصيدة يظهر أن أول سطر منها بدأ به ، وهذا ينسجم تماما مع فكرتها ، فقد بدأت القصيدة بكلمة (تململت) التي تدل

---

(١) هناك عدد من الزحافات التي تختص بتفعيلة المتقارب ، بيد انها نادرة ، ومنعدمة في الشعر الحديث ، ينظر بشأنها الكافي في العروض والقوافي: ص ص١٣٤- ١٣٦.

(٢) هو الزحاف المعروف في العروض الخليلي بالقبض ، إذ يحول (فعولن) الى (فعولُ). ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص ١٣٤.

على الحركة بعد سكون ، وصورت هذه الحركة بالزحاف الأول الذي يوهم أن القصيدة من (الوافر) ولكنها لا تلبث أن تفصح عن تشكلها الوزني البسيط الرتيب. وقد لازم الزحاف أكثر الأفعال التي تصور حركة الأشباح في المقطع (يحركها ، يحدق ، تقذف ، تظل ، تحدق ، ينطق) وينطبق هذا على ما بقي من القصيدة إذا استخدم الزحاف مقترنا بالكلمات التي تصور الحركة.

إلا أن حركة الأشباح آلية واقعة تحت سيطرة قوة مطلقة ، فهم يقادون قيادة جمعية ، يلغى عندها أي تفرد أو تميز شخصي ، ولكي ينسجم التشكل الوزني مع رتابة هذا النمط من الحركة وبطئها ، لم يكن لدى الشاعرة مناص من أن تكبح تدفق (المتقارب) وتبطئ من سرعته ، وقد فعلت هذا بان جعلت أكثر أسطر القصيدة منتهية بضرب مكون من التتابع (ب) وساكن زائد عليه (ب X)[1] ، فهذا الضرب يؤدي إلى الإمعان في إيقاف تدفق السطر ، كما يوحي ساكناه الأخيران بالبطء والطول.

ولعب نظام التقفية هذا الدور نفسه إذ بني على ابسط نمطين ممكنين ، وهما الثنائي والرباعي مع استخدام تقنية التعليق التي أدت إلى اختزال عدد المجموعات الصوتية التي يتطلبها نظام التقفية.

وأبرز ما يلاحظ في نظام التقفية استخدام القوافي المردوفة المقيدة ، فقد بلغت ثمانين قافية وزعت ردوفها على كل حروف المد الثلاثة ، وهذا النوع من القوافي يسهم بشكل فعال في الإيحاء بالبطء والطول نتيجة للتركيب الصوتي المكون من حرف مد متبوع بساكن وقد ساعدت هذه القوافي على تأدية دورها. إن أصوات الروي بنيت من أصوات ناعمة لينة في الغالب ، فقد تراوحت بين (النون) و (الميم) و (السين) وما أشبهها من أصوات صفيرية أو ترددية أو أنفية ، ولم تستخدم الأصوات الانفجارية إلا عند

---

(١) يعرف هذا في العروض الخليلي بالضرب المقصور ، ينظر الكافي في العروض والقوافي: ص١٣٠.

الحديث عن (الرجل العنكبوت) إذ يلازمه الروي الساكن (ب).



٣ـ ٥ـ حفلت (صلاة الأشباح) بأنواع وأنماط متميزة من الأنظمة الإيقاعية القائمة على التكرار وقد ساهمت في بناء أجواء القصيدة الغريبة ، وأبرزها تكرارات الأصوات المفردة ، إذ يلاحظ أن كل مقطع من مقاطع القصيدة ركز فيه على صوت معين يمثل أقدر الأصوات على الإيحاء بمعناه العام ، ففي المقطع الأول برز صوت (د) ، إذ تكرر اثنتي عشرة مرة ، وهو صوت انفجاري ، ساعد على الإيحاء بان ما يجري حدث غير معتاد ، حركة بعد سكون طويل ، وفي المقطع الثاني تكرر صوت (ج) عشر مرات ليحاكي الجلبة التي أحدثتها حركة الأشباح النحاسية في السكون لأنه صوت احتكاكي. وتكرر صوتا (س ، ص) في المقطع الثالث ليمثلا بصفيرهما وصفائهما انتظام موكب الأشباح وسيره الآلي ، ومثل هذا يوجد في ما بقي من القصيدة.

وقد وظف التكرار النمطي للفظة المفردة لاجتياز أصعب مأزق فني في القصيدة وهو تصوير حركة اليد في المقطع الأول ، لان هذه الحركة اتصفت بميزتين ، فهي تبدأ من سكون وصمت مطبق ، وهي حركة تتصاعد ببطء وانتظام. ومن هنا كان لا بد من تحديد معنى الفعل (مدت) لأنه لا يقدم أي تصوير للحركة ، مما دفع الشاعرة إلى تكوين نظام إيقاعي يقوم على تكرار كلمة (يد) تكرارا نمطيا في ثلاثة أسطر متتالية ، وتقسم صفات اليد على عناصر النظام. وهكذا تمكنت من إطالة الفترة التي تمثل فيها حركة (يد الرجل المنتصب) في مخيلة القارئ.

وهناك عدد من التشكلات الإيقاعية التي تمتد على طول القصيدة لتوفر ترابطا إيقاعيا يوحد مقاطعها ، ويحافظ على سرعتها ، وأولها واظهرها النظام المبني على تكرار صوت (ق) ، إذ استخدم أينما ذكرت حركة سير

الأشباح فكأنه يحكي وقع الأقدام النحاسية الضخمة على الأرض.

ولما كانت ثيمة القسر والسيطرة الثيمة الأساسية في القصيدة ، كان لا بد من شخوصها في مخيلة القارئ باستمرار يمكنه من فهم القصيدة على ضوئها ، وقد تمكنت الشاعرة من ابتكار صيغة موجزة ، لكنها مؤثرة ، لتأدية هذه الوظيفة ، ففي نهاية المقطع الأول نجد أن النداء للصلاة لا يخرج من فم (الرجل المنتصب) بل من يده الجبارة. والربط بين جبروت اليد واللهجة الآمرة للنداء ينتج ثيمة القسر. وابتداء من السطرين الأخيرين في المقطع الأول وعلى امتداد المقاطع الثلاثة التالية يتكون تشكل إيقاعي من تناوب (يد الرجل المنتصب) مع(صلاة ،صلاة)يؤدي إلى تثبيت هذه الثيمة في ذهن القارئ.

بقي أن نشير إلى احد التشكلات المهمة التي اشتملت عليها القصيدة ، يهدف إلى عرقلة حركة التشكل الوزني. وينتج هذا التشكل من تكرار صيغة الفعل المضعف ، إذ كانت هذه التقنية خدعة خفية لجأت إليها الشاعرة حين استخدمت الأفعال (تململت ، مدت ، يحركها ، يحدق ، دبت ، يجرون ، عففتها ، يدق ، يجر ، يدبون ، تلوت ، يجرون ، تحركها ، تحز ، يضج ، تلف ، يصلي ، نجر ، ترسب ، يذر) وغيرها من الأفعال المضعفة التي أدت إلى الإشعار بتعثر وثقل التشكل الوزني.

۞ ۞ ۞

٣ـ ٦ـ بني المقطع السابع بناء دينيا ، فهو يمثل ابتهال الشبحين بين يدي إلههما (بوذا). وتتكون الابتهالات الدينية عادة ، من ثلاثة عناصر ، على ما نرى ، هي تبيان المبتهل لضعفه وقلة حيلته ، وذكر عظمة الإله وقدرته ، وبعد أن تتضح هذه الثنائية الضدية (الإله ـ العبد) أو (القدرة المطلقة ـ العجز المطلق) ، يكون قد حان الوقت لعرض الحاجة التي أنشئ الابتهال من اجل قضائها. وعلى هذا الأساس نفسه يقوم ابتهال الأشباح ، فالأسطر (٦١ـ ٧٤) تصور ضعف المبتهلين وبؤسهم ، والأسطر (٧٥ـ ٨٥) تقر الوهية (بوذا) وقدرته ،

وتعرض الأسطر (٨٦ـ ٩٩) الحاجة المراد قضاؤها.

وهناك عدد من التقنيات التي ساعدت على خلق الجو الديني المصاحب للابتهال ، فقد بدأ نظام إيقاعي طويل من التكرار الشعائري المبني على أساس التكرار الجزئي للتركيب إذ يتكرر التركيب (من + اسم مجرور) خمس مرات ، والأشباح في الواقع ، لا تريد أن تقول: "اتيناك من ..." لأنها أتت بالفعل ، وليس هناك من فائدة دلالية يؤديها الفعل (أتيناك). فهدف هذا التكرار ليس إلا تصوير الشقاء والضعف ، ولذا تقدم التركيب المذكور على الفعل.

ويسلم هذا النظام عند انحلاله إلى نظام آخر من التكرار ، مكون من تكرار (أتينا) أربع مرات ، وهو يؤدي وظيفة مزدوجة ، فهو تكرار شعائري يأتي امتدادا للنظام المنحل السابق ، وهو تكرار إيحائي لأن (أتيناك) ليست مجتلبة بدلالتها المباشرة ، بل بدلالة إيحائية تنتج من تكرارها لتفيد قصد المجيء للتعبد.

وقد استخدمت أصوات المد بكثرة ملحوظة ، وخاصة صوت (آ) الذي يدل على التضرع وقد كان لكثرة هذه الأصوات وغلبتها على غيرها دور فاعل في إضفاء طابع (كورالي) على الابتهال.

بلغت أصوات المد في هذا المقطع (١٠٦) أصوات. ولما كان التضرع هو الهدف الأساسي فقد تكرر صوت (آ) سبعين مرة ، أي بنسبة (٦٦٪) بينما توزع ما بقي من النسبة على صوتي (و ، ي).

إن (صلاة الأشباح) من ذلك النوع من القصائد الغنية برموزها القابلة للتفسير من زوايا نظر متعددة ، لكن الابتهال يزودنا بعدد من المفاتيح التي تساعد على فك تلك الرموز أبرزها الأسطر (٧٥ـ ٨٠).

٤ـ قصائد عن الفراق والموت[١]

عبد الوهاب البياتي

٤. ١. نص القصيدة:

(١)

قمر عراقي على الابواب يمسح خده
ويدق بابا بعد باب دون جدوى
فالاميرة قبل أن يستيقظ الفقراء كانت
في جناح يمامة رحلت
ولم تقل: الوداع: فمن رآها
فليبلغها السلام

(٢)

كان امير القمر
فوق جواد النار في سهوب اسبانيا
التي تزحف نحو البحر
يحمل في خاتمه أولاده السبعة ، لما مر في
جنينة مسكونة بالسحر
فكنت صبية له ، ونادت نجله الاصغر
اغوته بتعويذة حب ، عقلت لسانه وطلسمت

---

(١) سيرة ذاتية لسارق النار: ص ٢٥.

عيونه بالسر
وعندما هم بها همت به: اختفى وضاع الولد الاصغر في سهوب
اسبانيا التي تزحف نحو البحر
ومنذ ذاك الزمن البعيد ، والامير
يصيح في الليل ، ينادي نجله الاصغر ، والسهول لا تجيب

(٣)

أكلما مررت بالقنطرة
اراك: يا سيدة النساء
تغتسلين ، وجمال وجهك الفتان
تمضي به المياه
فلا تظني: عندما اغني
بانني فرحان
فانني اموت كالعصفور
ان لم اغن لك ، يا سيدة النساء

(٤)

اشجار ورد غرسوها فوق شاعر مجهول
كانت إلى جوارها تاوي العصافير
وتبكي امرأة مجهولة طوال يوم السبت
وعندما جفَّ تراب القبر
اختفى قناع المرأة المجهولة ، الاوراد ماتت
والعصافير ، وظل القبر
تحوم فوق صمته سحابة مسحورة طوال يوم السبت.

(٥)

قال: انتظريني عند البوابات السبع
سنوات سبع مرت
كبرت اشجار الغابة فيها
جف النبع
والمرأة لم تفِ بالوعد
لكن العاشق
ظل طوال السنوات السبع
يذهب كل مساء ، منتظرا ، عند البوابات السبع



٤ـ ٢ـ الدافع الاساسي وراء اختيار هذه القصيدة ، زيادة على تقديمها شكلا من اشكال القصيدة المدورة كونها تصلح مثالا جيدا على العمل الشعري الذي يتخذ من النظام الإيقاعي اداة للرؤية الشعرية ، فهو لا يستخدم لخلق المستوى الجمالي والنفسي الذي يساعد على توصيلها حسب ، بل يتحول إلى اداة شبيهة بالاجهزة البصرية المستعملة في تكبير أو تقريب الصور.

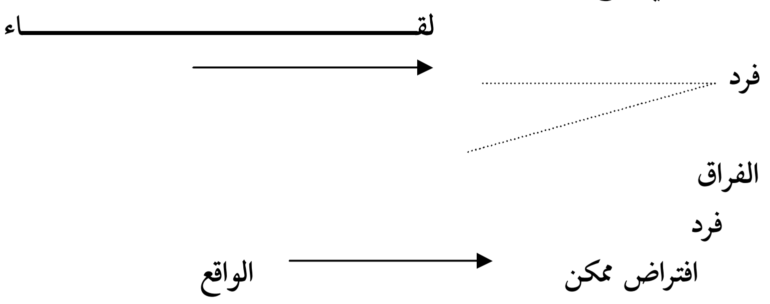
ويتمكن الشاعر من الوصول إلى هذا التوظيف للنظام الإيقاعي اعتمادا على اساسين بسيطين هما التوازي ، والتصعيد. بيد أن النظام الكلي الذي يكتنف القصيدة يتسم بالتعقيد نتيجة لما صنعه الشاعر من علاقات متشابكة من هذين الاساسين.

ان مبدا التوازي من اصلح المبادئ الرياضية للتعبير عن ثيمة (الفراق) ، لان التوازي حسب الهندسة الاقليدية ، هو الحالة الوحيدة التي تمكن من رسم مستقيمين (متفارقين) لا يلتقيان.

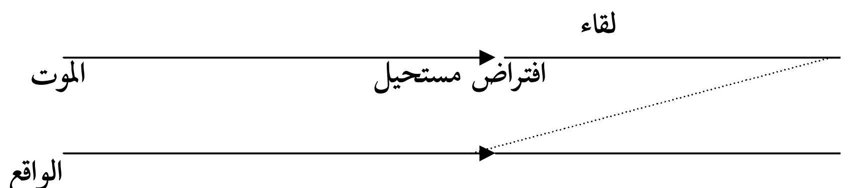
والتصعيد سمة ملازمة للحركة ، فإن ابسط حركة ممكنة ، وهي حركة

جسم على خط مستقيم بسرعة ثابتة ، لا بد أن تتسم بالتصعيد ، فالمسافة التي يقطعها الجسم في هذه الحركة ذات قيمة تصاعدية ، ويحدث هذا حتى لا تكون الحركة إلا دوران الجسم حول نفسه ، فالمسافة المصعدة تتمثل ، هنا ، بعدد الدورات المقطوعة.

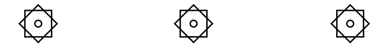
يبدأ هذان الاساسان عملهما في القصيدة انطلاقا من عنوانها ، فالفراق حالة من حالات التوازي ، لأن الفراق يكون بين اثنين ، وكذلك الموت ، بوصفه فراقا ، تواز. إلا أن فرقا يميز بين الحالتين ينبع من سعة كل منهما ، فالفراق توازٍ بين المتفارقين وهو شخصي ، قد ينتهي بلقاء ، إذا شاء احد الخطين المتوازيين أن ينحرف عن استقامته لأن هناك ما يكفي من المسافة الخالية التي تتيح فرصة تغير كهذا:



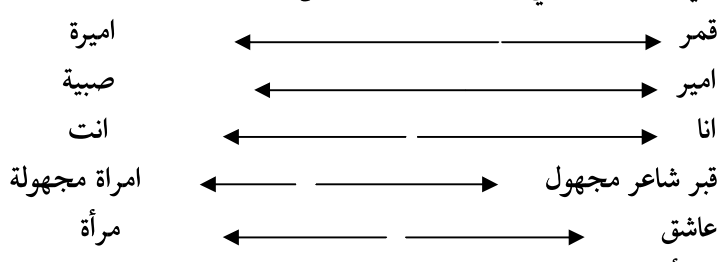
اما الموت فلا يوفر امـلا كهذا ، لأن توزي الميت ليس توازيا مختصا بشخص معين ، بل توازٍ مع كل الاحياء ، فالخطان المتوازيان يمتدان هنا إلى اقصى حد ممكن:



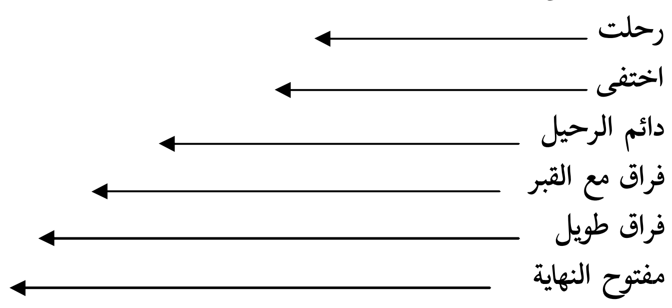
فالفراق والموت ، إذن ، يعرضان ثيمة واحدة ، لكنها تختلف في القيمة ، لأن سعة التوازي تصعد في الثانية عما هي عليه في الأولى.



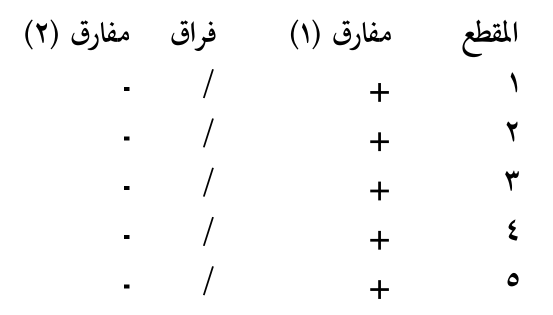
٤ـ ٣ـ أن اوضح البنى المتاوزية في القصيدة هي مقاطعها الخمسة نفسها ، إذ انها جميعا تعرض فكرة الفراق متمثلة بموقف قصصي ، أي انها تكون نظاما إيقاعيا قائما على تكرار الفكرة ، ويمكن تمثيل حالة التوازي بالمخطط الآتي (الخطوط المتوازية تمثل حالات الفراق):



الا أن حالات الفراق الخمس ليست متساوية القيمة ، بل يلاحظ انها تخضع لتصعيد تدريجي يتضح في المخطط الآتي (يمثل طول الخط نسبة حالة الفراق إلى مثيلاتها):

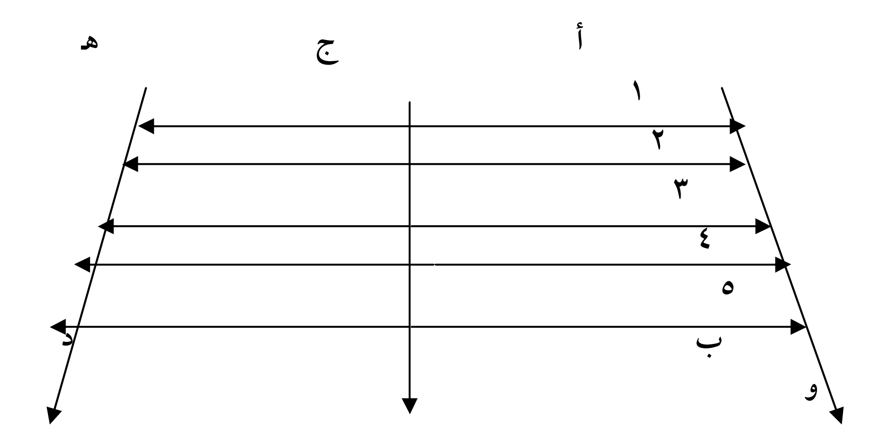


ويؤدي تكون كل مقطع من ثلاثة عناصر (متفارِقَيْن+ علامة فراق) إلى بناء ثلاثة خطوط عمودية تمتد على طول القصيدة يتكون كل منها من خمسة عناصر متشابهة ويمكن إظهار هذا بالمخطط الآتي:



المقطع	مفارق (١)	فراق	مفارق (٢)
١	+	/	-
٢	+	/	-
٣	+	/	-
٤	+	/	-
٥	+	/	-

ولتصوير البنى المتوازية في القصيدة يمكن الجمع بين العلاقات الافقية والعلاقات العمودية في مخطط واحد:



فالمستقيمات الافقية تمثل حالة التوازي القائمة بين المقاطع كلها. ويمثل كل من المستقيمات

(أ ب ، ج د ، هـ و) تكرار كل عنصر في كل مقطع ، ويلاحظ تمثيل المخطط للتصعيد من خلال اتساع المستقيمات الافقية تدريجيا. ويتيح المخطط تحديد عدد من الحركات الإيقاعية بالسير افقيا وعموديا مع نقاط تقاطع المستقيمات.

۞ ۞ ۞

٤ـ ٤ـ أن فكرة (التسامي) الفرويدية ، بغض النظر عن تفصيلاتها المثيرة للجدل ، تتضمن شيئا من الحقيقة حين تشبه الابداع الفني بالحلم أو بالعصاب ، فالصراع منشأ عملية الابداع[١]. والصراع يعني التوتر والتضاد. لذا نرى أن فكرة التضاد عنصر مهم لا بد من وجوده في كل عمل فني ما دام هو الدلالة التي تحدد التوتر الذي انتج ذلك العمل.

ماذا يعني تقسيم (قصائد عن الفراق والموت) على خمسة مقاطع تكرر فكرة واحدة؟

ان البناء المتوازي لمقاطع القصيدة لا يقدم تضادا صريحا ، ويزيد ما يظهر فيها من تعددية الصوت من التعمية على علاقات التضاد ، إذ يصعب تحديد المتكلم في كل مقطع ، ومع هذا فالقصيدة لا تخلو من الإيحاء بالتضاد والتوتر ، على انهما يكمنان في زاوية خفية منها.

يزودنا المقطع الثالث بمفتاح لفهم معقول للتجربة ، فهو يختلف عن غيره على الرغم من انه لا يتعدى التعبير عن فكرة الفراق ذاتها ، إذ انه مكتوب بصيغة الخطاب المباشر بينما كتبت المقاطع الأخرى بأسلوب حكائي ، وهذا يعني انه يحدث في لحظة لقاء ، تدل عليها صيغة الخطاب.

وان الأسلوب الحكائي الذي صيغت عليه المقاطع الاربعة الأخرى يمكن أن يكون موجها إلى مستمعين ، خاصة إذا اخذنا بوجهة نظر محي الدين صبحي الذي يرى أن الشاعر "يتبع فيها تقنية القصاص الشعبي في السرد"[٢].

---

(١) ينظر الابداع في الفن ، قاسم حسين صالح: وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨١ ، ص ١٦. وينظر حول ضرورة الصراع للعمل الفني:

Five Approaches of Literary Criticizm: Wilbur Scott, Collier Books, New York, 1982, PP, 69- 71.

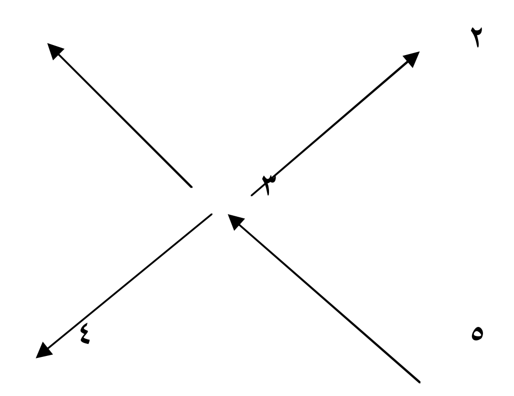
(٢) الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي: دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،

وتبقى ملاحظتان اخريان ، فالمقطع الثالث يتوسط بين متساويين من القصيدة فهو يمثل نقطة متوسطة فيهما. ونرى أن لقول الشاعر:

فانني اموت كالعصفور

أن لم اغنٍّ لك ، يا سيدة النساء

اهمية بالغة في فهم القصيدة ، فبالجمع بين الملاحظات السابقة وبين هذا القول يمكن النظر إلى المقاطع (١ ، ٢ ، ٤ ، ٥) على انها اغنيات يلقيها المتكلم في المقطع الثالث على مسامع (سيدة النساء) وهكذا تتكشف علاقة أخرى بين مقاطع القصيدة ، فضلا عن علاقة التوازي ، فالمقطع الثالث يمثل نواة تتجمع حولها المقاطع الأخرى ، مما يؤدي إلى تكون بناء شعاعي يؤدي إلى الغاء اية قيمة محتملة للتسلسل الذي وضعه الشاعر لمقاطع القصيدة ، ويمكن تمثيل هذا البناء بالمخطط الآتي:



ولنا أن نتصور تعقد الحركات الإيقاعية في القصيدة حتى يتشابك هذا النظام الشعاعي مع النظام المذكور في (٤ـ ٣) السابقة. وهكذا تعرض القصيدة حالة متفردة من التضاد ، فالمقاطع جميعا مؤسسة على ثيمة الفراق ، إلا انها جميعا تحدث في لحظة لقاء.

ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٣٢٩.

٤. ٥. لا يقتصر مبدأ التصعيد في القصيدة على الظهور في اتساع صورة الفراق تدريجيا ، بل يوجد له مظهران آخران ، أولهما ينتج عن الانتقالات التي تحدث في التشكل الوزني للقصيدة ، إذ تزداد سرعته تدريجيا اعتمادا على تقصير التتابعات المكونة له ، فالمقطع الأول منظوم على (الكامل) المؤلف من التتابعين (+++. ، ++.) ، ثم ياتي المقطعان الثاني والثالث من السريع مع سيادة التتابع (++.) عليه ، وبهذا يختفي التتابع الاطول (+++.) ، ثم ياتي المقطع الرابع من (الرجز) على أن الشاعر يلجأ إلى استخدام التتابع المركب (+.++. ، مفتعلن) أكثر من غيره ، أما المقطع الأخير فهو مبني على (الخبب) الذي يعتمد على تكرار التتابع (+.) وهو اقصر تتابع ممكن ، وهكذا يتسارع وزن القصيدة تدريجيا حتى يبلغ اسرع شكل ممكن في المقطع الأخير.

اما المظهر الثاني لمبدأ التصعيد فقد ظهر في اختلاف أطوال الأسطر المؤلفة لكل مقطع ، فهي تقصر تدريجيا ، مع المحافظة على تساوٍ كمي تقريبي بين المقاطع. فالمقطع الأول تام التدوير ، أي انه مكون منً سطر واحد طويل جدا ، وفي المقطع الثاني يقصر الطول قليلا ، إذ يحتوي على الوقفات (القمر ، البحر ، السحر ، السر ، البحر ، الامير ، تجيب) ، فهو مؤلف من سبعة أسطر طويلة ، أما المقطع الثالث فخال من التدوير إلا انه مكون من ثمانية أسطر قصيرة ، والمقطع الرابع اقصر من سوابقه ، فهو مكون من خمسة أسطر متوسطة الطول نسبيا ، وأخيرا يتكون المقطع الخامس من ثمانية أسطر قصيرة جدا إذ يحتوي اقصر أسطر القصيدة.

ان النظام الإيقاعي لقصيدة البياتي هذه يقدم تصورا عن تعقد الحركة الإيقاعية في القصيدة المدورة ، ذلك النظام الذي يمكن أن نسميه (إيقاع الفكر) ، فقد لاحظنا أن إيقاع (قصائد عن الفراق والموت) يقوم على

مبادئ بسيطة هي ، البنى المتوازية والتصعيد ، والبنية الشعاعية ، إلا أن جمع هذه المبادئ معا ادى إلى تكوين حركة معقدة مركبة ، وقد يمكن تشبيه القصائد من هذا النوع فأفخاخ تتصيد الشعراء ، ذلك أن من الواضح انها لا تنتهي إلا بصعوبة بالغة تجهد الشاعر. وقد كان بامكان البياتي أن يكتب ما يشاء في مقاطع أخرى تشبه المقاطع الخمسة المكونة لقصيدته لانها لم تنته نهاية فنية بل انتهت نهاية موضوعية ، إذ لجأ الشاعر إلى أن يرمي موضوع قصيدته في عالم مجهول ليحمل القارئ على الاحساس بالنهاية:

لكن العاشق

ظل طول

يذهب كل مساء ، منتظرا ، عند البوابات السبع

ومن الواضح أن (السنوات السبع) كانت قد انتهت عند حدوث هذا المقطع ، ولكن ماذا بعد هذا (الانتظار)؟ هذا العالم المجهول كان سبيل الشاعر الوحيد الممكن لحل التشكلات الإيقاعية المتشابكة.

الخاتمة

سواء افسرت العملية الابداعية على انها الهام ام تخيل ، حدس ام نشاط عقلي فأنها لا تعدو كونها عملية ذهنية تنتهي إلى التجسد في كيان مادي. ويؤدي تأمل هذه الحقيقة إلى اضطراب فكرة الشكل والمضمون ، التي تستحوذ على مناهج كثيرة في الدرس الفني. وقد تضيع الحدود الفاصلة بينهما.

ان كل جزء من الكيان المادي للعمل الفني هو جزء من شكله ، لكنه يحيل على دلالة خارجية ، ويُفترض أن يشكل مجموع الدلالات الخارجية كياناً آخر موازيا للمادة المتشكلة تطلق عليه تسمية المضمون ، ويعني هذا أن المضمون يقع خارج مادة العمل الفني. فهل يُعدّ ، بعد ذلك ، جزءا من تشكله الذي ابدعه الفنان؟ وهل يدرس عمل الفنان على اساس وجوده المادي؟ ام يدرس كيانه الخارجي؟ ام العلاقة التي تربط هذا بذاك؟

ان ايا من هذه الاتجاهات يمكن أن يرمى بقصر النظر ، فدراسة الابعاد المادية للعمل الفني ، تقترب من التحليل الهندسي الجاف الذي لا يُعنى إلا بالمساحات وعلاقاتها ، ودراسة المضمون سرعان ما تتحول ، في مرحلة من مراحلها إلى حقل من حقول المعرفة بعيد عن الفن فتصبح دراسة فلسفية أو اجتماعية أو اقتصادية أو غير ذلك ، أما دراسة علاقة الشكل بالمضمون فتبدو ادخل في علم الاشارة منها في الدراسة الفنية.

ويبدو المدخل الجمالي صالحا لدراسة العمل الفني أكثر من غيره ، لأنه يصب اهتمامه على المنبهات التي تستثير الحس الجمالي في المتلقي ، إلا أن افتقاره إلى مقاييس دقيقة يضعف من قدرته على تفسير العملية الابداعية ، فضلا عن اصطدامه بمشكلة لا يمكن تجاهلها ، مرَّ بها (كروتشة)

مرورا عابرا ، غير آبه بخطورتها ، يقول: "فلنترك البلغاء والسكارى يزعمون أن هذه الشجرة وهذا النهر وهذا الجبل بل وهذا الحصان وهذا الوجه الإنساني الجميل اسمى من الآثار التي ابدعها ازميل مشيل انجلو ، وارفع من اشعار دانتي ، ولنقل في شيء من العقل أن (الطبيعة) بليدة إذا قيست بالفن ، انها خرساء ما لم ينطقها الإنسان"(). ولكن ما التفسير العلمي لاستحواذ العمل الفني ، وهو وجود مزيف للطبيعة ، إذا جاز التعبير ، على الاصالة والجمال؟

ان الافتراض الذي بني عليه هذا البحث ، قد يتمكن من انارة طريق إلى حل محتمل. وذلك بمحاولة اكتناه السر الذي ينطوي عليه العمل الفني من خلال استعراض تاريخ نشاة الفن.

لقد وجد الإنسان نفسه في عالم فسيح ، وادرك ، بما لديه من قدرة على التفكير ، خطورة الطبيعة الهائلة عليه ، فسعى إلى أن يضخم من حجمه ليستطيع مواجهتها ، بان يتصل بافراد جنسه. وكان سبيله إلى ذلك أن يحرك جذعه واطرافه اشارة إلى معاني معينة ، وعندما تكونت الجماعات ونشأ نوع من اللغة التي تعتمد على الرموز الصوتية ، ظلت لغة الحركات الطريقة الوحيدة للاتصال بقوة الطبيعة الجبارة ، وهكذا نشأ الرقص الجماعي ، الذي اصبح في مرحلة من تاريخ الإنسان احد الطقوس الدينية التي تمارس بشكل جماعي.

ان حركة الرقص تمثل ، كما نرى ، سر الاعمال الفنية جميعا ، والعمل الفني يكون جميلا بقدر ما يستطيع أن يقدم من حركة منضبطة ، لكنها متغيرة لا تخلو من مفاجآت ، فحين اكتشف الإنسان (البيت) الذي قد يكون في البداية مجرد كهف في شعاب الجبال ، بلغ مأمنه ، لكنه فقد ذلك الفضاء الفسيح الذي كان يتيح له ممارسة طقوسه. فأستطاع ، بتفكيره ، أن يتغلب على هذه المشكلة ، بنقل تلك الحركة السحرية ، أو صورة منها ،

إلى بيته ، فانتشرت المنحوتات على جدران الكهوف ، تصور حركات الراقصين ، والحيوانات المفترسة تذعن لامر الإنسان رعبا من حركاته تلك.

وكلما مر الزمن ضاقت المساحة المتاحة لحركة الإنسان واضطرته إلى اختزال الحركة التي سحرته بنظامها ، حتى إذا بنى المدن واخذت تحاصره بجدرانها الحجرية نقل تلك الحركة إلى طاقة ترمز إليها فظهرت الموسيقى وظهر الرسم.

ان بوسعنا أن نلاحظ كيف أن الفنون تجنح إلى الدقة والصغر كلما تقدم الزمن وقد ظهر في زمننا فن يعرف بفن (المنمنمات) ، إذ قد ترسم أو تنحت صورة مدينة على مساحة لا تتجاوز عددا من المليمترات ، فلا يمكن مشاهدتها إلا بوساطة العدسات المكبرة.



في الشعر ، كما في غيره من الفنون ، تكون الحركة الراقصة عماد التشكيل الجمالي الذي يبدعه الفنان ، لكنها تتخذ شكلا معقدا مركبا يفوق بتركيزه وكثافته تلك الحركات التي تعرضها الفنون السمعية والبصرية. وهكذا يكون على دراسة الشعر الفنية أن تهتم بتلك الحركة ، وتبرز ابعادها وتغيراتها وانظمتها. ولقد كان هذا هو الهدف الذي سعى إليه البحث.

ان تعقيد الحركة التي تقدمها القصيدة ، التي سميناها (الإيقاع) يأتي من كونها حركة متعددة الابعاد ، فهناك عدد من العناصر المتحركة التي تعمل في وقت واحد وفي اتجاهات ، قد تكون متعددة. وتعطينا المواد الأولية التي تبنى منها القصيدة صورة من هذا التعقيد ، فالكلمة ليست كقطعة من الحجر ، تتخذ مكانا في صرح فني مشيد ، لأن قطعة الحجر كانت ، قبل أن تأخذ مكانها في الصرح جسما مهملا لا يدل على شيء ، أما الكلمة فلها معنى متدأول تدل عليه ، فضلا عن شكلها الصوتي وطولها

اللذين يقابلان شكل الحجر وابعاده. والشاعر على الرغم من هذا المعنى ، يرتب الكلمات بنظام جديد ليخلق حركة جديدة ، لم يهتدِ إليها احد قبله. بل قد تكون الكلمة الواحدة عنصرا في عدد من الأنظمة الحركية (الإيقاعية) المتشابكة في الوقت نفسه.

ولنا أن نتصور مقدار تعقيد حركية القصيدة ، إذا ما اضفنا إلى ما سبق حقيقة وجود أنظمة إيقاعية ذات حركة خالصة مجردة ، كالوزن والقافية ، فهما نظامان قد يوجدان في ذهن الشاعر قبل أن تتلبس بهما الكلمات والمعاني.

ان مجموعة الأنظمة الإيقاعية التي تعمل في وقت واحد في النص الشعري ، لا تؤلف حركة موحدة ، بل نظاما معقدا متكونا من عدد من العناصر التي يقوم كل منها بحركة خاصة به. فكل عدد معين من ضربات الوزن مثلا ، لا يصاحب إلا ضربة واحدة من ضربات القافية ، وقل هذا عن التشكلات الإيقاعية الأخرى التي يبتدعها الشاعر.

هذا هو الاساس الذي بنيت عليه هذه الدراسة ، وبامكاننا أن نقول ، الآن ، أن العثور على جواب للسؤال الذي بدأنا به ، (اين نفتش عن فن الشاعر؟) ، يتم باستكشاف الحركة السحرية الراقصة التي استطاع ابداعها في عمله ، ومقدار اصالتها وجدتها ، وتجاوب المتلقي معها ، تلك الحركة التي ما برحت تلح على فكر الإنسان منذ اسلافه سكان الكهوف.

قائمة المصادر والمراجع

١. المصادر

بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب: دار العودة ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧١ ، المجلد الأول ويضم المجاميع الآتية:
ازهار واساطير
المعبد الغريق
منزل الاقنان
أنشودة المطر
شناشيل ابنة الجلبي
بلند الحيدري ، ديوان بلند الحيدري: دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ ، ويضم المجاميع:
خفقة الطين
اغاني المدينة الميتة
خطوات في الغربة
رحلة الحروف الصفر
اغاني الحارس المتعب
حوار عبر الابعاد الثلاثة
حسب الشيخ جعفر ، الاعمال الشعرية ١٩٦٤ـ ١٩٧٥ ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ويضم المجاميع:
نخلة الله
الطائر الخشبي
زيارة السيدة السومرية
عبر الحائط.. في المرآة

حميد سعيد ، ديوان حميد سعيد: مطبعة الاديب البغدادية ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ويضم المجاميع:
شواطئ لم تعرف الدفء
لغة الابراج الطينية
قراءة ثامنة
الاغاني الغجرية
حرائق الحضور
رشدي العامل:
للكلمات ابواب واشرعة: مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧١.
هجرة الالوان: وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨١.
زاهر الجيزاني ، من اجل توضيح التباس القصد: دار الرشيد للنشر ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨١.
سامي مهدي ، الاسئلة: دار الرشيد للنشر ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩.
سعدي يوسف ، الاعمال الشعرية ١٩٥٢ـ ١٩٧٧ ، مطبعة الاديب البغدادية ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٨ ويضم المجموعات:
الساعة الأخيرة
الليالي كلها
تحت جدارية فائق حسن
الاخضر بن يوسف ومشاغله
نهايات الشمال الافريقي
بعيدا عن السماء الأولى
قصائد مرئية
النجم والرماد
٥١ قصيدة
اغنيات ليست للآخرين
القرصان
شاذل طاقة ، المجموعة الشعرية الكاملة: وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٧ ، وتضم المجاميع:

ديوان المساء الأخير
ديوان ثم مات الليل
ديوان الاعور الدجال والغرباء
ديوان السندباديات
١٠. عبد الوهاب البياتي:
سيرة ذاتية لسارق النار ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٤.
قمر شيراز ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٥.
الكتابة على الطين ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٠.
كلمات لا تموت ، دار العلم للملايين ، بيروت ، د. ط ، ١٩٦٠.
الموت في الحياة ، دار العودة ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧١.
١١. عيسى حسن الياسري ، فصول من رحلة طائر الجنوب: وزارة الاعلام ، بغداد ، د. ط ، .١٩٧٦
١٢. مرشد الزبيدي ، الموت على الارصفة: دار الرشيد للنشر ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩.
١٣. نازك الملائكة ، ديوان نازك الملائكة: دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ ، المجلد الثاني ويضم المجاميع:
شظايا ورماد
قرارة الموجة
شجرة القمر

٢. المراجع

أ. كتب باللغة العربية

القرآن الكريم

الابداع في الفن ، قاسم حسين صالح: وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨١.
الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، د. عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠.

اخناتون ونفر تيتي ، علي احمد باكثير: القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٨.
الاسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين اسماعيل: دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٥.
الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ،د. مصطفى سويف: منشورات جماعة علم النفس التكاملي ،القاهرة ،ط٣ ، ١٩٦٩.
اسئلة الشعر ، منير العكش: المؤسسة العربية للدراسات وللنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩.
الأصوات اللغوية ، د. ابراهيم انيس: مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٧٥.
الايام ، د. طه حسين: دار المعارف ، القاهرة ، ط٥٤ ، ١٩٧٦.
بدر شاكر السياب ، إيليا الحاوي: دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠.
بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره ، د. احسان عباس: دار الثقافة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٨.
البند في الادب العربي ، عبد الكريم الدجيلي: مطبعة المعارف ، بغداد ، د. ط ، ١٩٥٩.
البيان والتبيين ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: تحقيق عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الاسلامي ، بيروت ، ط٤ ، د. ت.
ت. س اليوت ،يوسف سامي اليوسف: دار منارات ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٦.
تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٥.
التلخيص في علوم البلاغة ، محمد بن عبد الرحمن القزويني: تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٣٢.
تمهيد في النقد الحديث ، روز غريب: دار المكشوف ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧١.
التيارات المعاصرة في النقد الادبي ، د. بدوي طبانة: مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٣.
جدلية الخفاء والتجلي ، د. كمال ابو ديب: دار العلم للملايين ، ط١ ، ١٩٧٩.
جمهرة اشعار العرب ، ابو زيد القرشي: دار صادر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٩.
جواهر الألفاظ ، قدامة بن جعفر: مطبعة الخانجي ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٣٢.

حياة قلم ، عباس محمود العقاد: مكتبة غريب ، القاهرة ، د. ط ، د. ت.
الحيوان ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: تحقيق د. عبد السلام هارون ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، د. ط ، ١٩٦٩.
خزينة الاسرار الكبرى ، محمد حقي النازلي: مكتبة الشرق الجديد ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٣.
الخصائص ، ابو الفتح عثمان بن جني: تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٢.
الخليل بن احمد ، د. مهدي المخزومي: دار الرائد العربي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦.
دراسات عربية وغربية ، د. لويس عوض: دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٥.
دراسة الصوت اللغوي ، د. احمد مختار عمر: عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٦.
دلالة الألفاظ ، د. ابراهيم انيس: مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٨.
دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني: تحقيق محمد عبده ، دار المعرفة ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٨.
دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٢.
ديوان ابي الطيب المتنبي ، شرحه ابو البقاء العكبري: تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، دار المعرفة ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٨.
ديوان الحماسة ، ابو تمام الطائي: تحقيق د. عبد المنعم احمد صالح ، دار الرشيد ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠.
الرحلة الثامنة ، جبرا ابراهيم جبرا: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٦.
رسائل السياب ، ماجد السامرائي: دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٥.
الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي: وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧.
الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د. محمد فتوح احمد: دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٤.

سقط الزند ، ابو العلاء المعري: دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٨٠.
سيكولوجية الابداع في الفن والادب ، يوسف ميخائيل اسعد: مشروع النشر المشترك ، بغداد ، د. ط ، د. ت.
شرح ديوان جرير ، محمد اسماعيل عبد الله الصاوي: الشركة اللبنانية للكتاب ، بيروت ، د. ط ، د. ت.
شرح القصائد العشر ، الخطيب التبريزي: تحقيق د. فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية ، حلب ، ط١ ، ١٩٦٩.
شظايا ورماد (المقدمة) ، نازك الملائكة: بغداد ، د. ط ، ١٩٤٩.
الشعراء وانشاد الشعر ، علي الجندي: دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦١.
الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي: الدار القومية ، القاهرة ، د. ط ، د. ت.
الشعر العربي الحديث وروح العصر ، جليل كمال الدين: دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٤.
الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين اسماعيل: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٧.
العروض الواضح ، د. ممدوح حقي: دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط١٦ ، ١٩٨٤.
عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع: مكتبة المنار ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٥.
العقد الفريد ، ابن عبد ربه إلا ندلسي: تحقيق احمد امين وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٥.
العمدة ، ابن رشيق القيرواني: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٣٤.
عيار الشعر ، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي: تحقيق د. طه الحاجري ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٥٦.
الغابة والفصول ، طراد الكبيسي: وزارة الثقافة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩.
فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، زكريا ابراهيم: مكتبة مصر ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٦.

فنون الافنان في عجائب علوم القرآن ، ابو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي: تحقيق د. رشيد عبد الرحمن العبيدي ، المجمع العلمي العراقي ، د. ط ، ١٩٨٨.
الفهرست ، ابن النديم: دار المعرفة ، بيروت ، د. ط ، د. ت.
في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية ، د. غالب المطلبي: وزارة الثقافة والاعلام ، د. ط ، ١٩٨٤.
في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د. كمال ابو ديب: دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٧.
في جدل الحداثة الشعرية ، مجموعة ابحاث المربد السادس: دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٥.
في الميزان الجديد ، د. محمد مندور: مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط٢ ، د. ت.
القافية في العروض والادب ، د. حسين نصار: دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٨٠.
قراءة الشعر ، د. محمد الربيعي: مكتبة الشباب ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٨٥.
القسطاس المستقيم في علم العروض ، جار الله الزمخشري: تحقيق د. بهيجة الحسني ، مكتبة الاندلس ، بغداد ، د. ط ، ١٩٦٩.
قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة: دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٨١.
قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي: دار الفكر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧١.
الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي: تحقيق الحساني عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٧.
كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، ابو هلال العسكري: تحقيق علي محمد البجاوي ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧١.
كتاب القوافي ، سعيد بن مسعدة الاخفش: تحقيق احمد راتب النفاخ ، دار الامانة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤.
الكنز في قواعد اللغة العبرية ، محمد بدر: مكتبة الهلال ، القاهرة ، د. ط ، د. ت.
محاضرات في شعر علي محمود طه ، نازك الملائكة: معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٥.
المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب: دار الكتب للطباعة

والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٠.
مفهوم الشعر ، د. جابر احمد عصفور: دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٨.
مقدمة ابن خلدون ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ،ط٤ ، د.ت.
من الذي سرق النار ، خطرات في النقد والادب ، د. احسان عباس: جمعتها د. وداد القاضي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠.
منهاج البلغاء ، حازم القرطاجني: تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، د. ط ، ١٩٦٦.
الموسيقى الالكترونية ، علي الشوك: الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٨.
موسيقى الشعر ، د. ابراهيم انيس: دار القلم ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢.
موسيقى الشعر العربي ، د. شكري محمد عياد: دار المعرفة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٨.
الموسيقى النظرية ، د. محمود احمد الحنفي: مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٥٨.
نزعات إنسانية في موسيقى بتهوفن ، غانم الدباغ: الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩.
نظرية البنائية في النقد العربي ، د. صلاح فضل: مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٨.
النقد الادبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال: مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٧١.
النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، علي يونس: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٨٥.
النقد التطبيقي التحليلي ، د. عدنان خالد عبد الله: سلسلة آفاق ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦.
النقد الجمالي واثره في النقد العربي ، روز غريب: دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٢.
نقد الشعر ، قدامة بن جعفر: تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٨.

وفيات الاعيان ، ابن خلكان ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٨.

ب. كتب مترجمة إلى اللغة العربية

اسس النقد الادبي الحديث ، تبويب مارك شورر وجوزفين مايلز وجورج ماكنزي: ترجمة هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي ، دمشق ، د. ط ، ١٩٦٦.

الأسلوب والأسلوبية ، كراهام هاف: ترجمة كاظم سعد الدين ، سلسلة آفاق ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٥.

التأمل ، باتريشا كارنغتون: ترجمة اقبال ايوب: وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦.

جماليات المكان ، جاستون باشلار: ترجمة غالب هلسا ، كتاب الاقلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠.

الحداثة ، مالكلم براد بري وجيمس كاكفارلين ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المامون ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٧.

دراسات في الادب العربي ، غوستاف فإن غرنباوم ، ترجمة ، د. احسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د. ط ، ١٩٥٩.

شعراء المدرسة الحديثة ، م. ل. روزنتال: ترجمة جميل الحسن ، المكتبة الاهلية ، بيروت ، د. ط ، ١٩٦٣.

الشعر العربي الحديث (١٨٠٠- ١٩٧٠) س. موريه: ترجمة د. سعد مصلوح ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٨٦.

الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيت درو: ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ، د. ط ، ١٩٦١.

علم الجمال ، رني هوبسمان: ترجمة ظافر الحسن ، عويدات ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٥.

علم اللغة العام ، فردينان دي موسور: ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ، سلسلة

آفاق ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٥.
فن الشعر ، ارسطو طاليس: ترجمة عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٥٣.
كيف نتذوق الموسيقى ، آرون كوبلاند: ترجمة محمد رشاد بدران ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د. ط .د.ت.
مبادئ علم الجمال ، شارل لالو: ترجمة مصطفى ماهر ، دار احياء الكتاب العربي ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٥٩.
مبادئ النقد الادبي ، آ ، أ ، رتشاردز: ترجمة د. مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٣.
المجمل في فلسفة الفن ، بندتو كروتشة ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٧.
مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جان ماري جويو: ترجمة د. سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية للتاليف والترجمة والنشر ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٦٥.
نظرية الادب ، رنيه ويليك واوستن وارين: ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، د. ط ، ١٩٧٢.
نظرية الانواع الادبية ، س. فنسنت: ترجمة د. حسين عون ، مطبعة رويال ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٥٤.

جـ. المعاجم والموسوعات

أولا . باللغة العربية:

الصحاح في اللغة والعلوم، نديم مرعشلي واسامة مرعشلي: دار الحضارة العربية، بيروت، ط١، ١٩٧٤.
لسان العرب، جمال الدين بن منظور: دار بيروت للطباعة والنشر، د. ط، ١٩٥٦.
معجم مصطلحات الادب، مجدي وهبة: مكتبة لبنان، بيروت،

د. ط، ١٩٨٣.

موسوعة علم النفس، د. اسعد رزوق: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٧.

ثانيا ـ باللغة الانجليزية.

5.The New Encyclopaedie Britanica , Micropaedie, Chicage, 1975
6. Encyclopaedie of Islam , London, 1960
7. Princeten Encyelepaedie, of Poetry and Poetics, Alex Preminger (ed), Prenceton, New Jersey, 1974
8. New Wabster's Dictienary, Surjeet, Delhi, 1988

د . الدوريات

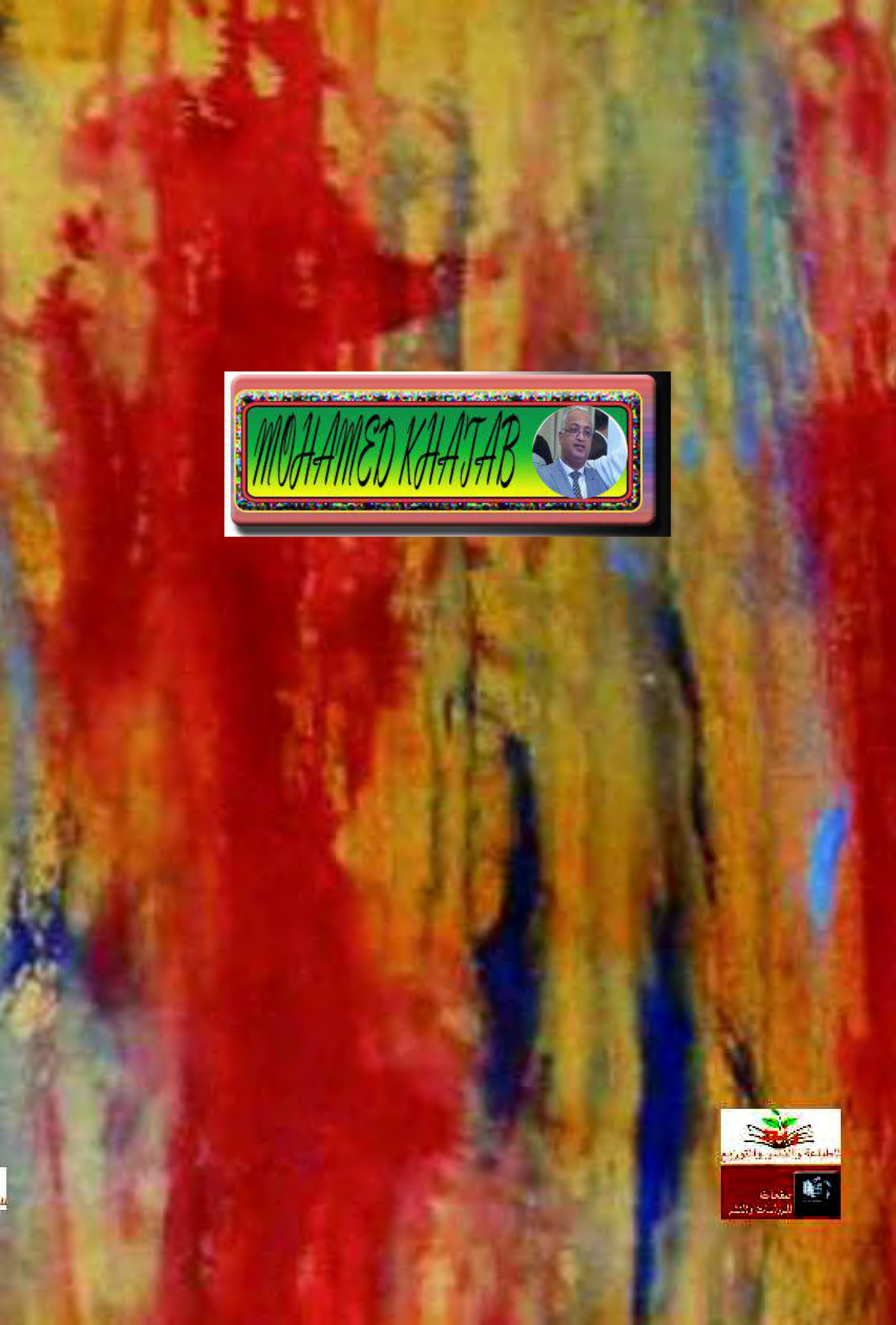
الاقلام ١٠/١٩٨٣. اشكالية القافية ، عبد الجبار داود البصري.
الاقلام ١١. ١٢/ ١٩٨٧ . حدود البيت.. فضاء التدوير ، د. علي جعفر العلاق.
عالم الفكر ٢/ ١٩٧٨ . الشكل والمضمون في النقد الادبي الحديث ، محمد زكي العشماوي.

English References

1. The Achievements of T. S. Eliot, F. O. Matthiessen, :A Galaxy Book, New York, 1953.
2. The Anatomy of Poetry, Margorie Boultes Routledge and Kegan Paul LTD, London, 1959.
3. The Art of Color and Design, Maitland Grave : McGraw Hill Book, New York, 1951.
4. The Critical Sense, James Reeves: Heinemann, London, 1970.
5. The Criticism of Poetry, S. H. Burton: Longman, London, 1977.
6. Effective Speeking, Christopher Turk: London, 1985.
7. Five Approaches of Literary Criticism, Wilbur Scctt: Collier Book, New york, 1982.
8. Hard Times, Charles Dickens : Heinemann book, London, 1976.
9. How to Read a Poem, Roy Thomas: University of London, 1961.
10. An Introduction to Poetry, Jacop Korg: New York, 1965.
11. Language, An Introduction to the Study of Speech, Edward Sapir: A Harvest book, London, 1949.
12. The Making of a Poem, Stephen Spender: Green Wood Press, New York, 1973.
13. The Nature of Poetry, Donald A. Stauffer: New York, 1964.
14. On Poetry and Poets, T. S. Eliot: Octagon Books, New York, 1975.

15. Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot, Kristian Smidt Routledge and Kegan Paul, London, 1961.
16. Poetry and Experience, Archbald Macldesh: Houghton Mifflin Co. Bosten, 1961.
17. Poetry, An Introduction to Its Form and Art, Norman Friedman Harper and Raw, New York, 1963.
18. Sound and Form in Modern Poetry, Harvey Gross: The Universty of Michigan Press, 1964.
19. Teach Yourself Music, King Palmer: English Universities Press LTD. London, 1950.
20. To Criticize the Critic, T. S. Eliot: Faber & Faber, London, 1965.
21. Understanding Poetry, James Reeves: Heinemann, London, 1979.




MOHAMED KHATAB